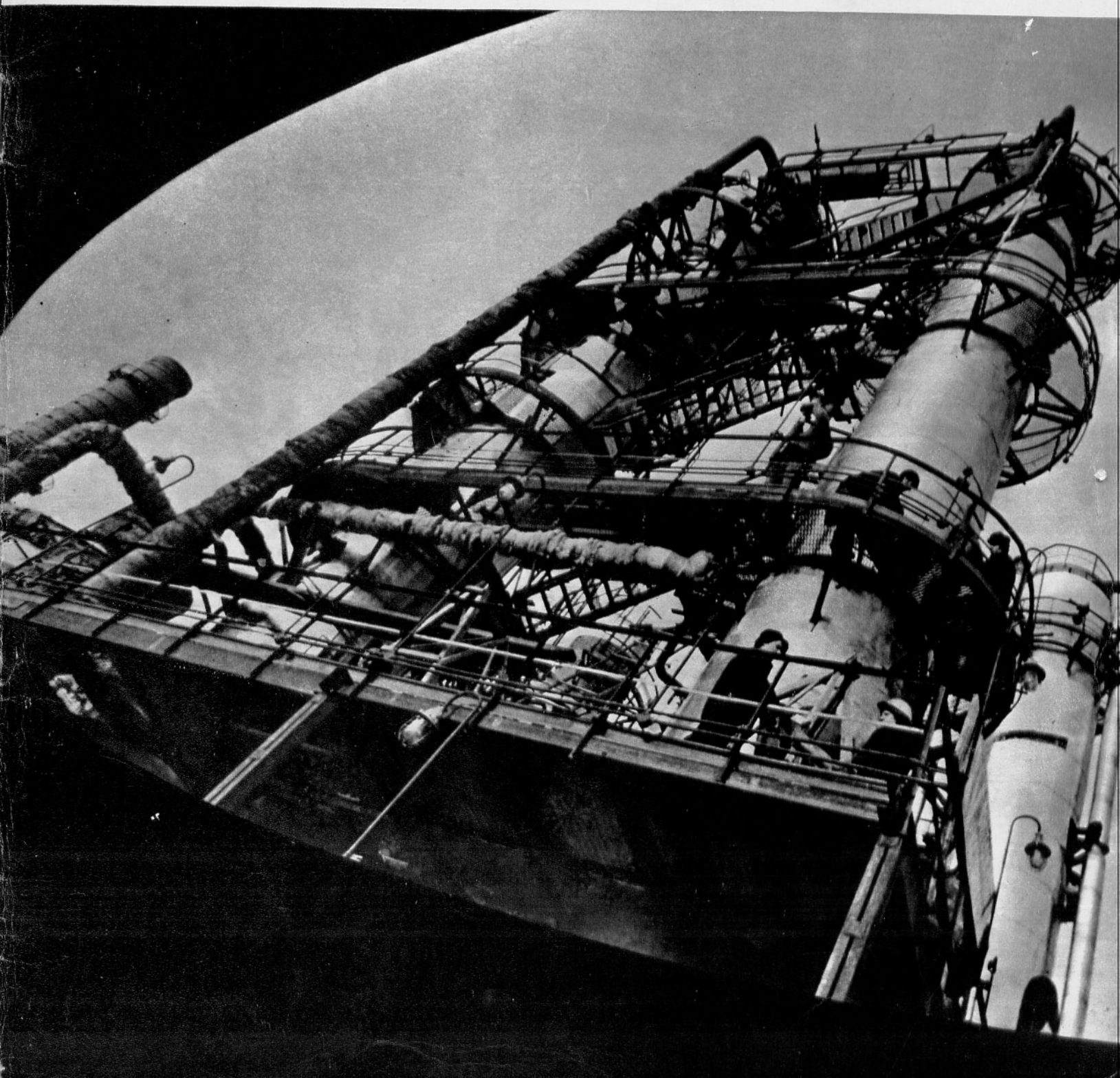
СОВЕТСКОЕ ФОТО

12

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1976



© Издание Союза журналистов СССР. 1976.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 12. 1976
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

ПЛАМЕННЫЙ БОРЕЦ ЗА МИР, ЗА КОММУНИЗМ

К 70-летию со дня рождения Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева

Выдающиеся качества политического руководителя, несгибаемого ленинца, стойкого борца за коммунизм, замечательные человеческие черты снискали Генеральному секретарю ЦК КПСС товарищу Леониду Ильичу Брежневу горячую любовь всего советского народа, глубокое уважение и искреннее признание коммунистических и рабочих партий мира, всех прогрессивных сил, всех людей доброй воли. Его высокий авторитет — это авторитет нашей ленинской партии, авторитет нашей великой социалистической Родины.

С 1964 года Леонид Ильич Брежнев вдохновенно и плодотворно трудится на высшем посту нашей партии. Это годы неуклонного развития всей нашей страны, значительного роста эффективности общественного производства, дальнейшего укрепления морально-политического единства советского общества, ленинской дружбы народов, повышения благосостояния советских людей, расцвета нашей социалистической культуры.

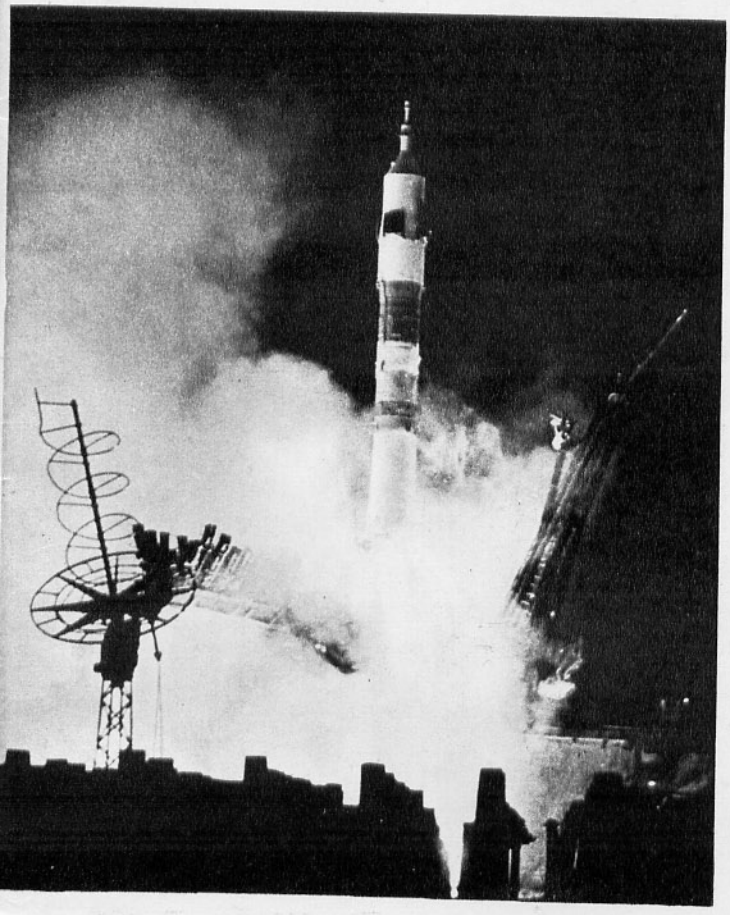
Сочетая в себе лучшие качества представителя рабочего класса, мудрость партийного руководителя, отличающегося глубокой человечностью, большим обаянием, простотой и скромностью, необыкновенной чуткостью и отзывчивостью, товарищ Л. И. Брежнев обладает замечательной способностью утверждать атмосферу творчества и доверия, высокой требовательности, уважения и пламенного энтузиазма. Он в совершенстве владеет высоким политическим искусством выражать интересы и чаяния народа, и народ платит ему за это всеобщей любовью.

Люди доброй воли на всей земле с чувством глубокой признательности отмечают и горячо одобряют выдающийся вклад товарища Л. И. Брежнева в дело борьбы за мир и международное сотрудничество, за свободу и независимость народов, за последовательное претворение в жизнь ленинской миролюбивой внешней политики СССР. Выражением этой признательности явилось присуждение товарищу Л. И. Брежневу в 1973 году международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Вся кипучая и многогранная деятельность Леонида Ильича Брежнева на посту Генерального секретаря ЦК КПСС — яркий пример для всех советских людей, как надо беззаветно любить Родину, по-ленински жить и работать.

Москва. Кремль. 24 февраля 1976 года.
С Отчетным докладом на XXV съезде КПСС выступает Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев

Фото Ю. Абрамочкина и Э. Песова



БАМ—
—УДАРН

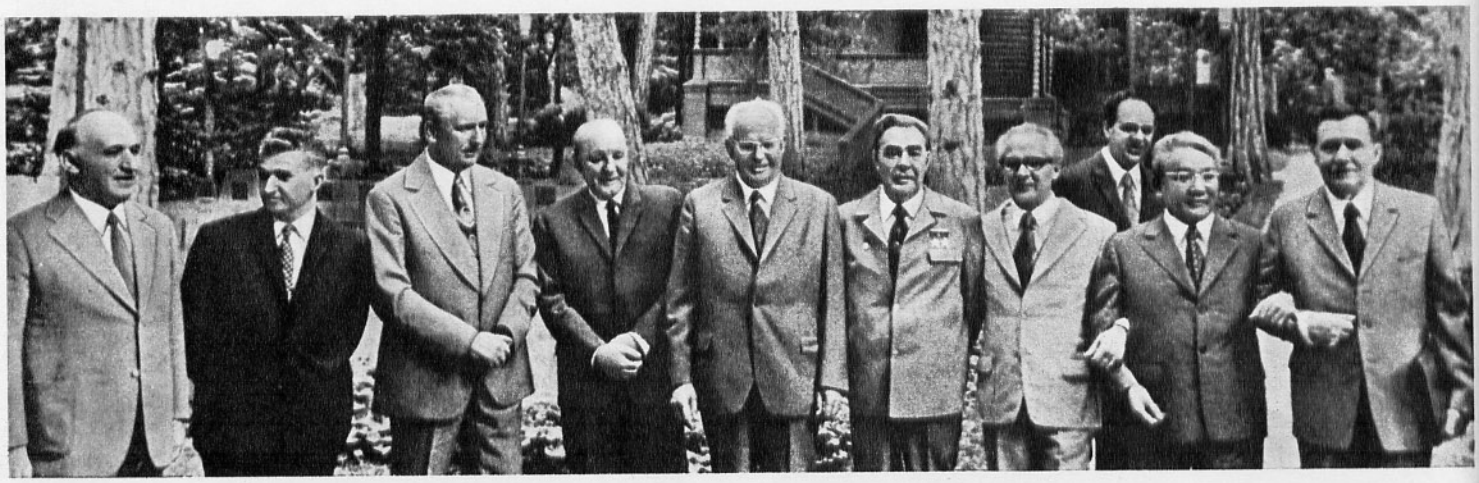
Бригадный комиссар
Л. И. Брежнев
вручает партийный билет.
Сентябрь. 1942 год

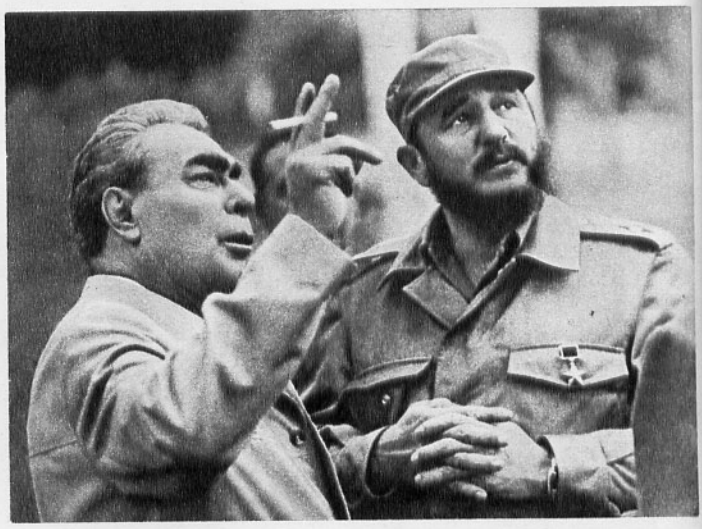
Л. И. Брежнев
со своим адъютантом
И. П. Кравчуком

Начальник Политуправления
4-го Украинского фронта
генерал-майор Л. И. Брежнев
и его фронтовые товарищи
перед началом парада Победы.
Москва, 1945 год

Фото Я. Халипа

4
УКРАИНСКИЙ





Дружеская встреча руководителей коммунистических и рабочих партий в Крыму.
Фото ТАСС

София.
Л. И. Брежнев и Тодор Живков
Фото БТА

Будапешт.
Л. И. Брежнев и Янош Кадар
Фото МТА

Варшава.
Л. И. Брежнев и Эдвард Герек
Фото ЦАФ

Гавана.
Л. И. Брежнев и Фидель Кастро
Фото АПН

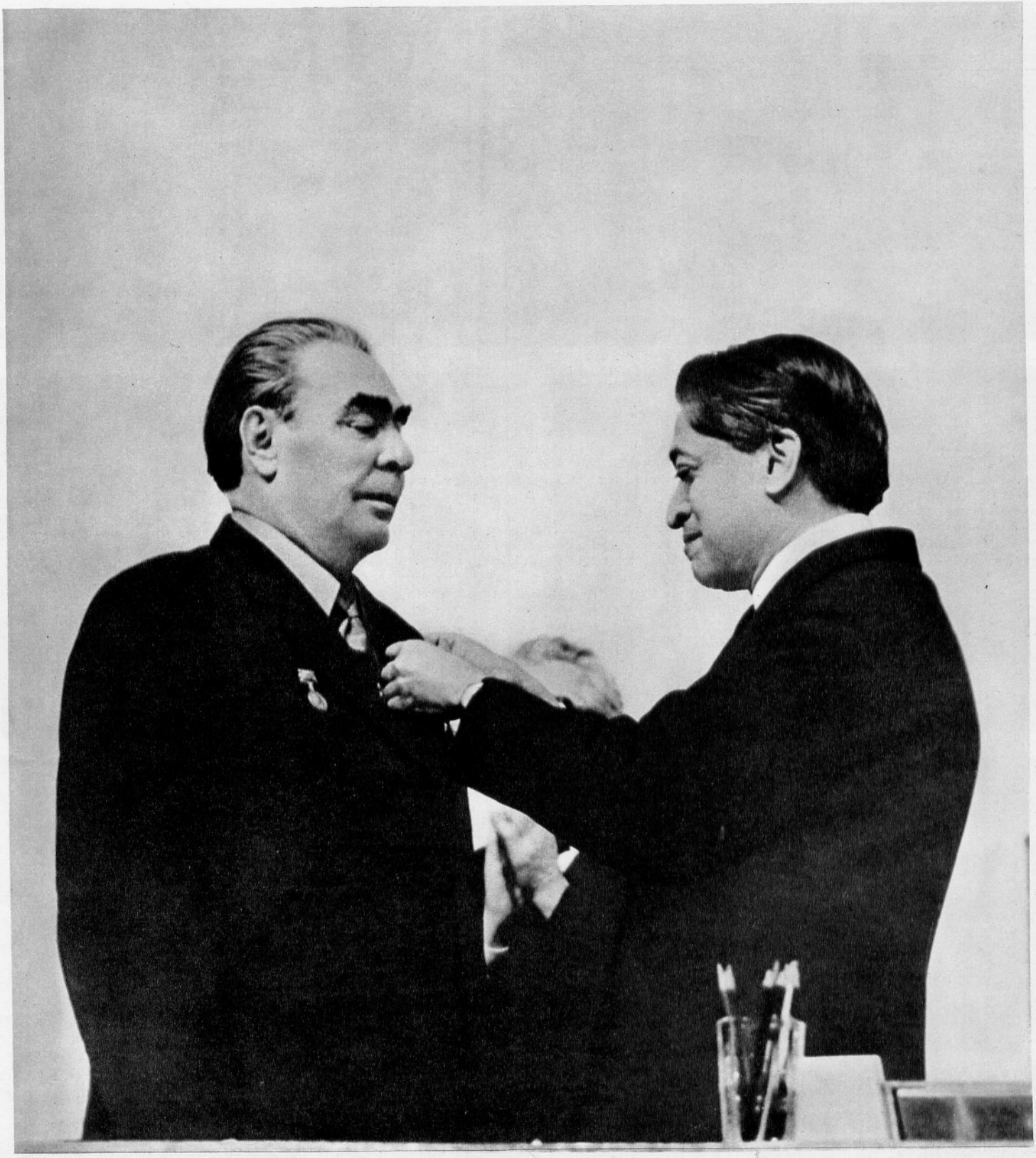
Варшава.
Л. И. Брежнев во время визита в Польшу. 1973 год
Фото ЦАФ

Хельсинки.
Подписание Соглашения за мир, безопасность и сотрудничество в Европе. 1975 год
Фото ТАСС

Прага.
Л. И. Брежнев и Густав Гусак
Фото ЧТК

Улан-Батор.
Л. И. Брежнев и Юмжагийн Цеденбал
Фото ТАСС

Берлин. Визит дружбы
Фото АДН



Генеральный секретарь
Всемирного Совета Мира
Р. Чандра вручает
Л. И. Брежневу
«Золотую медаль мира»
имени Ф. Жолио-Кюри.
1975 год

Фото С. Смирнова

«Добро пожаловать,
Леонид Брежнев!»

Фото Ю. Абрамочкина

POUR L'AMITIE
FRANCO-
SOVIETIQUE
BIENVENUE
A BREJNEV
Parti Communiste Francais
LÉONID
Parti Communiste

МАРШРУТЫ ДЕСЯТОЙ ПЯТИЛЕТКИ

СТРОИТСЯ ЗЕЙСКАЯ ГЭС

Рассказывает Владимир Грановский

Беспокойные дороги журналистского поиска... В уходящем году — первом году десятой пятилетки — они звали фотокорреспондентов во все уголки нашей необъятной Родины. Зоркие объективы фотожурналистов каждодневно запечатлевали все важное, значительное, новое, создаваемое советскими людьми, включившимися в борьбу за претворение в жизнь решений XXV съезда КПСС, его величественных предначертаний.

Редакция представляет в номере четыре фотосъемки, выполненные фотожурналистами В. Грановским, А. Маршани, В. Богатыревым, В. Богдановым. Мы попросили авторов ответить на следующие вопросы:

Если говорить о годе уходящем, какое место занимает данная съемка в вашем творчестве?

Почему именно эти факты и события из жизни нашего современника привлекли ваше внимание?

Что интересного и значимого вы узнали, работая над данной темой?

Вот что рассказали авторы нашим корреспондентам...

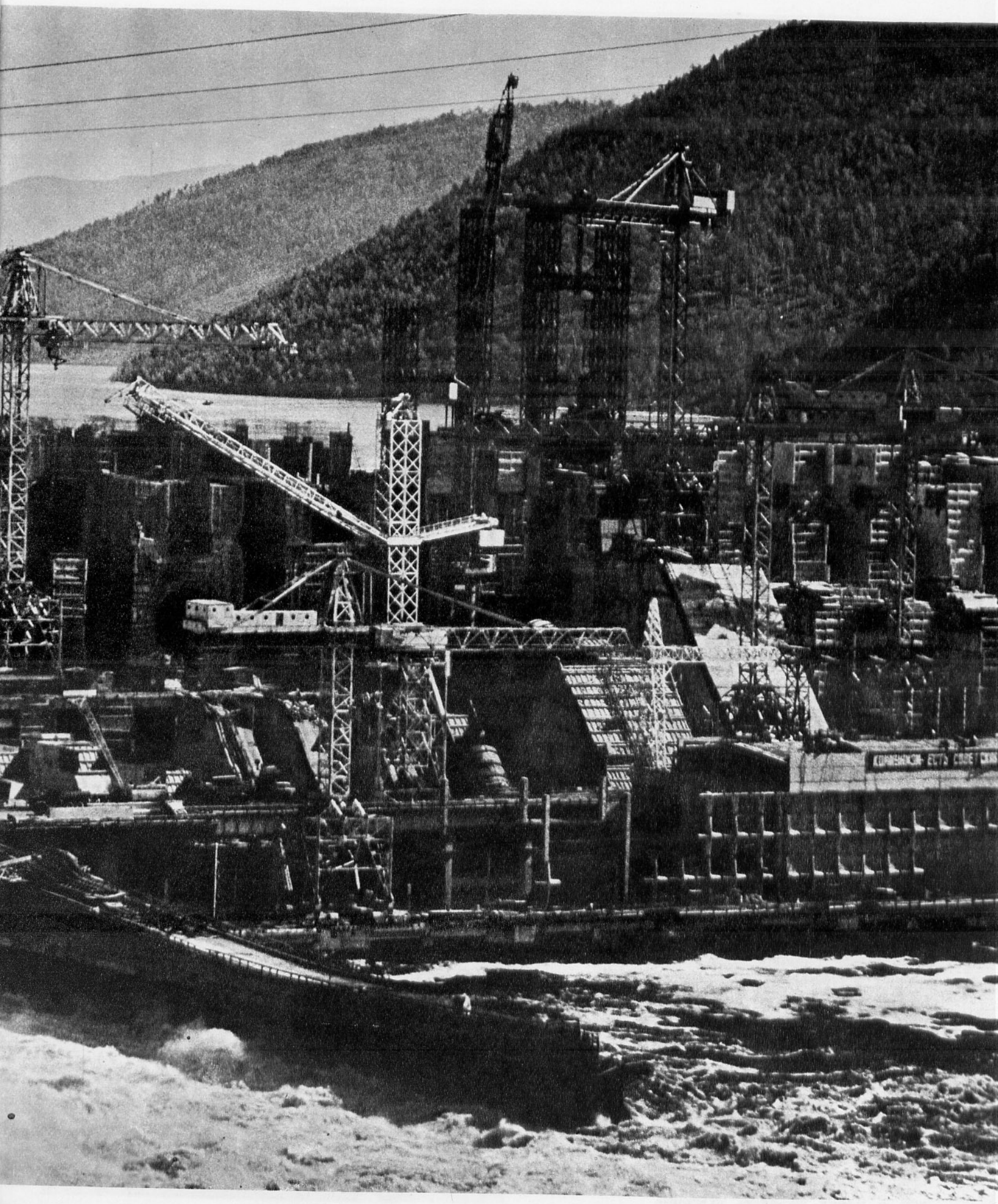
Прошедший год в творческом отношении был для меня плодотворным. Снимал много в самых разнообразных жанрах, и все съемки были интересны. Однако репортаж со строительства Зейской ГЭС считаю своей главной съемкой года. Почему? На Зее мечтал побывать давно. Хотелось попробовать силы именно на такой сложной и ответственной теме. Зейская ГЭС, люди, которые трудятся здесь, их характеры, напряженная, насыщенная, на первый взгляд, будничными, но такими грандиозными делами жизнь...

Пробный пуск первой очереди будущего энергогиганта, монтаж и отладка второй очереди, строительство основного корпуса плотины — события, мимо которых пройти невозможно. Именно такой материал для каждого фотожурналиста является поистине благодатным.

На Зейской ГЭС побывало уже немало журналистов, в том числе и моих коллег, фоторепортеров, однако люди здесь не привыкли позировать. Они спокойно работали, не обращая на меня внимания, и это давало возможность почти не прибегать к «скрытой камере», снимать свободно, раскованно, не опасаясь поймать в кадр напряженную позу, застывшую улыбку...

Мне кажется, что фоторепортер, работающий сегодня на журнальную полосу, обязан постоянно стремиться к тому, чтобы его снимки имели определенную эмоциональную нагрузку, чтобы зритель не оставался к ним равнодушен. Бывает подчас, что автор снимков еще находится в плену своих впечатлений от увиденного. Ему ка-

Здесь будет ГЭС!

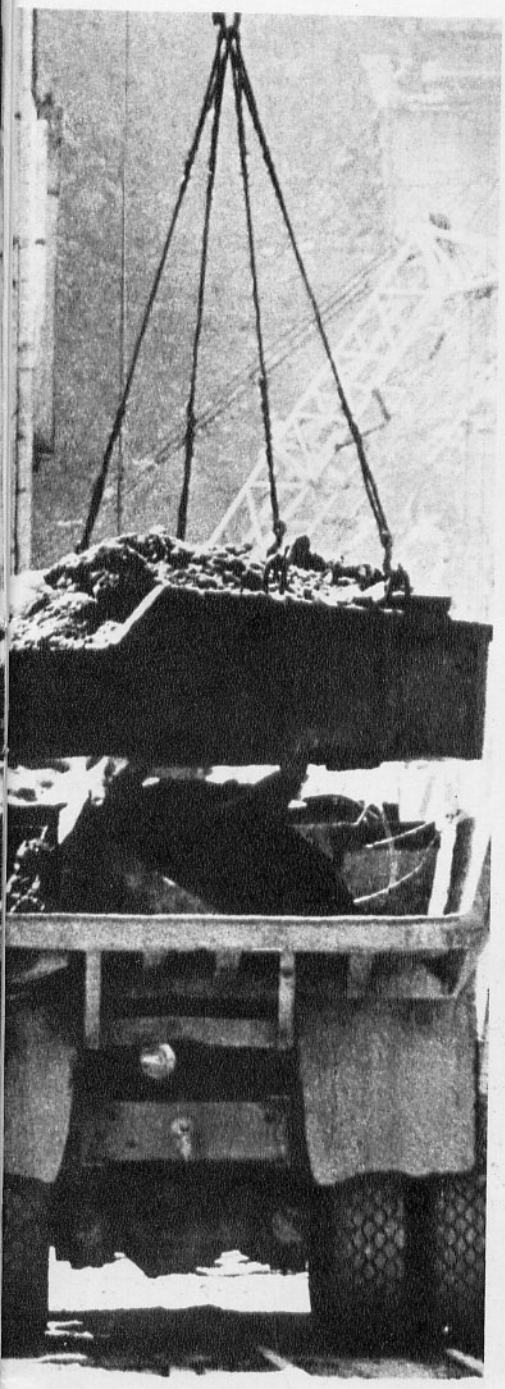


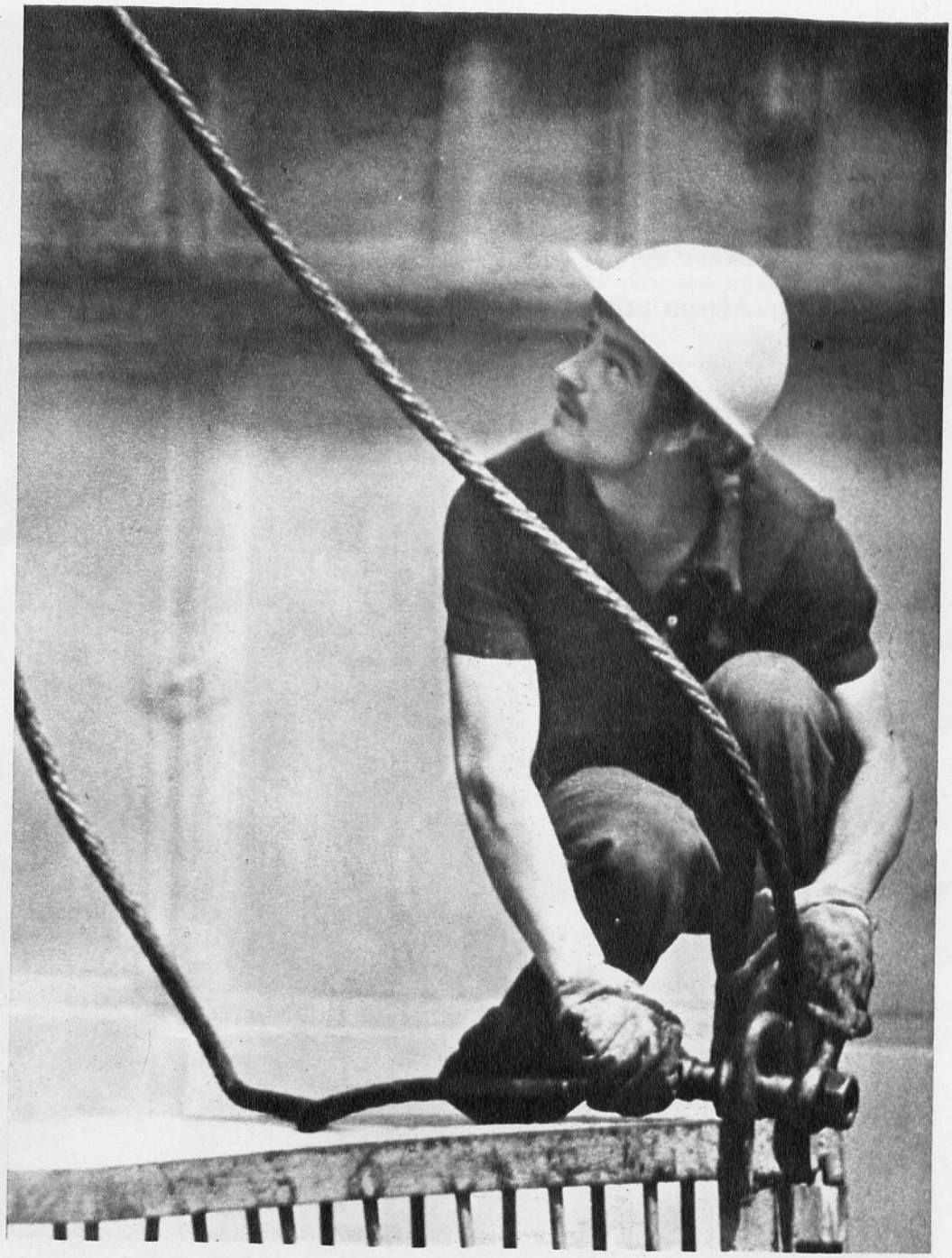
На нижней эстакаде плотины

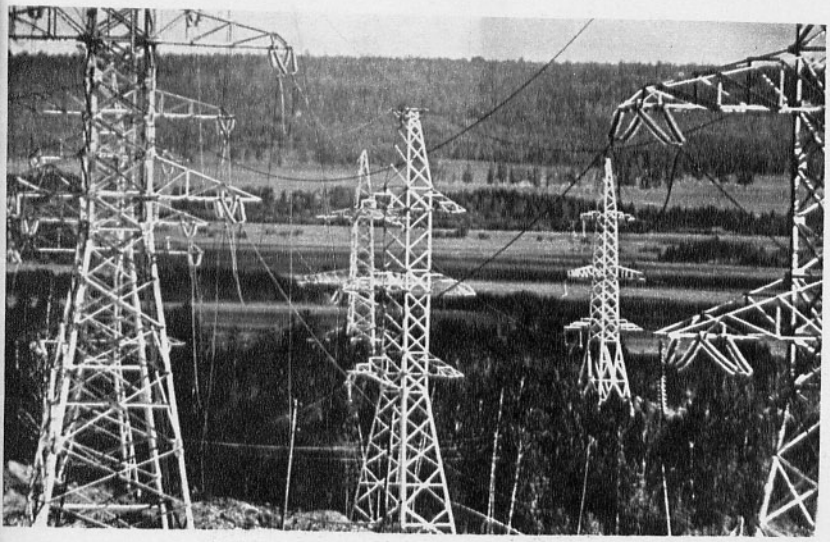
жется, что он сумел достаточно полно передать атмосферу происходящего. Но зритель все-таки остается равнодушным, снимок не останавливает его внимания. По-видимому, необходимо более жестко подходить к отбору материала, более самокритично относиться ко всем отснятым кадрам.

Думаю, не стоит останавливаться на том, как были найдены те или иные сюжеты, почему именно так, а не иначе я решил построить свой репортаж со строительства Зейской ГЭС. Хочу сказать о другом: в своих работах я хотел передать дыхание

Гидростроитель







Крановщик

Линии электропередач

стройки. Опубликованные на этих страницах снимки не претендуют на новизну фотографической формы. Сейчас, оценивая сделанное, вижу, что многое можно было снять по-другому, гораздо лучше. Но съемка на Зейской ГЭС в творческом плане дала мне многое. И главное, пожалуй, то, что я почувствовал возможности репортажа — очень емкого и многогранного жанра. Вот почему из всего сделанного мной за минувший год хочу выделить именно эту тему. Ну, а если заглянуть в год 1977-й — хотелось бы поехать на Зею снова...

ЖАТВА НА КУБАНИ

Рассказывает
Александр Маршани

В течение года мне удалось побывать в различных уголках страны, на крупнейших стройках десятой пятилетки, на заводах, в научно-исследовательских институтах. А каждая новая съемка — новые впечатления, поиски и творческие находки, знакомство с интересными людьми, их делами.

К работе над серией очерков о жатве начал готовиться давно. Первоначально тему мыслилось дать широко: планировал ряд съемок на Кубани и в Ставрополье, на целине и в каком-либо из хозяйств Нечерноземной зоны. Однако нельзя объять необъятное. К тому же существуют жесткие временные ограничения редакционных заданий.

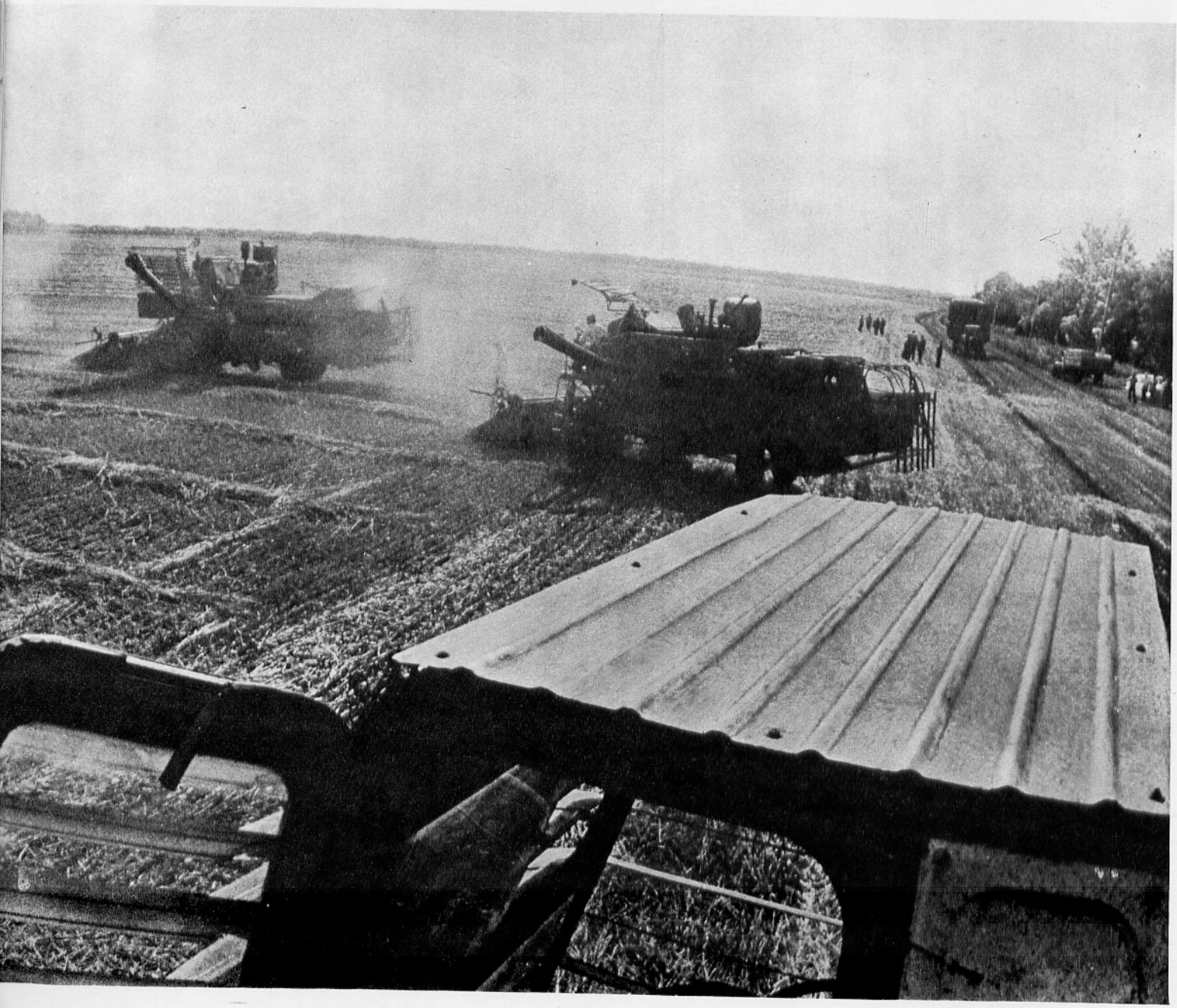
Пришлось перестраиваться: вместо запланированной серии фотоочерков сумел сделать лишь один. Снимать решил в колхозе имени С. М. Кирова Ростовской области. Оговорюсь сразу: выбор этот отнюдь не был продиктован какими-либо особыми соображениями — хозяйство рядовое, и ни на какие сенсационные сюжеты я не рассчитывал.

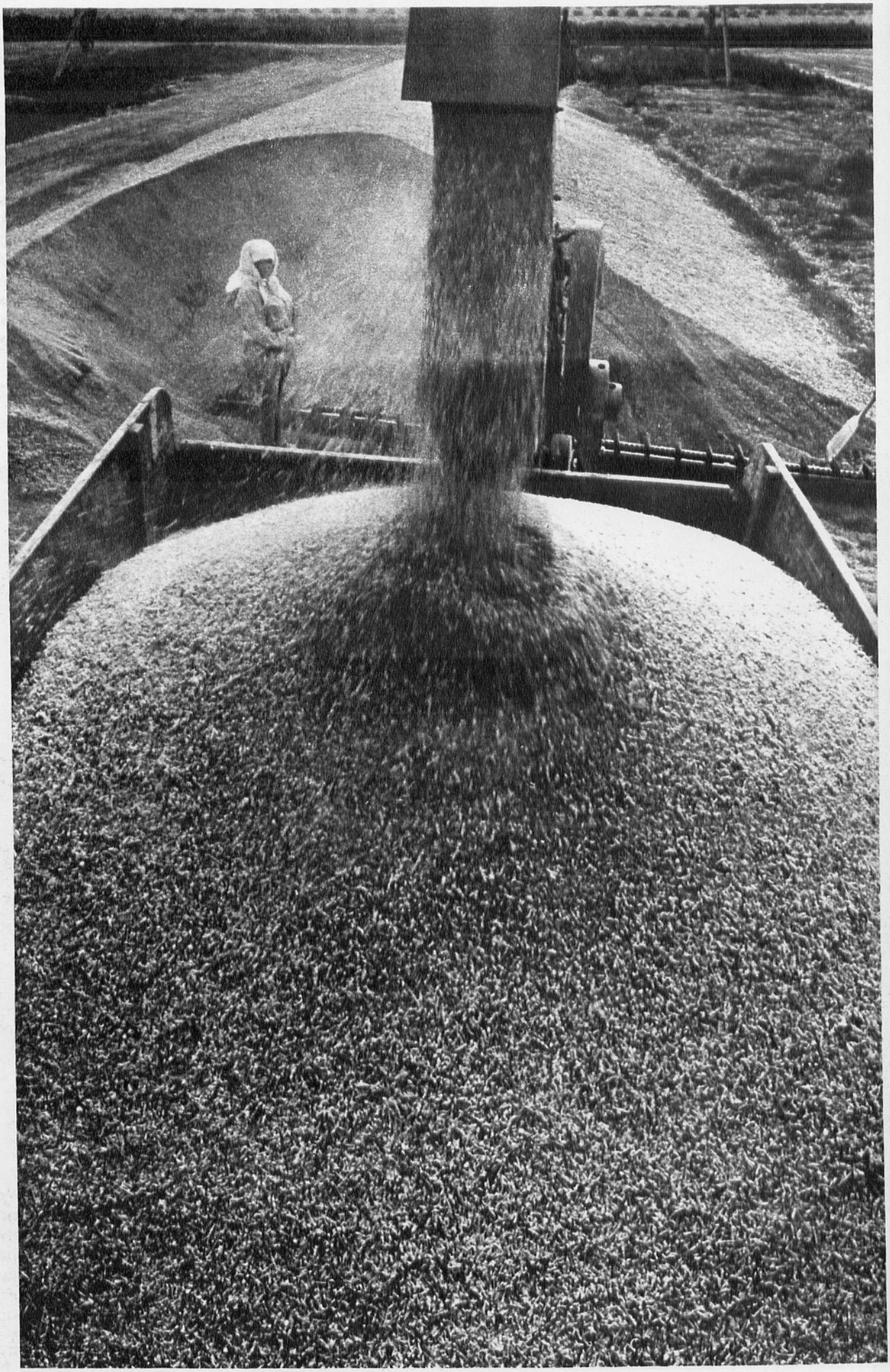
Непременное условие работы в очерковом жанре — идти от жизни, питаться ее соками и в то же время избегать протокольного фиксирования событий, обстановки. В этом-то как раз и были главные трудности.

Начал с того, что вместе с председателем колхоза побывал в конторе — своеобразном штабе уборки, куда стекается информация о ходе жатвы, в поле, на колхозном току, у механизаторов. Не жалея пленки отснял все: портреты, жанровые сцены... Отснял и понял: во время страды колхоз живет в особом, необычайно напряженном ритме. Этот ритм обязательно нужно почувствовать. Иначе получатся разрозненные, хотя, может быть, и впечатляющие картины высокоиндустриализованного производства. Придя к такому выводу, стал нащупывать «ход» фоторассказа о жатве: предельная конкретизация темы,

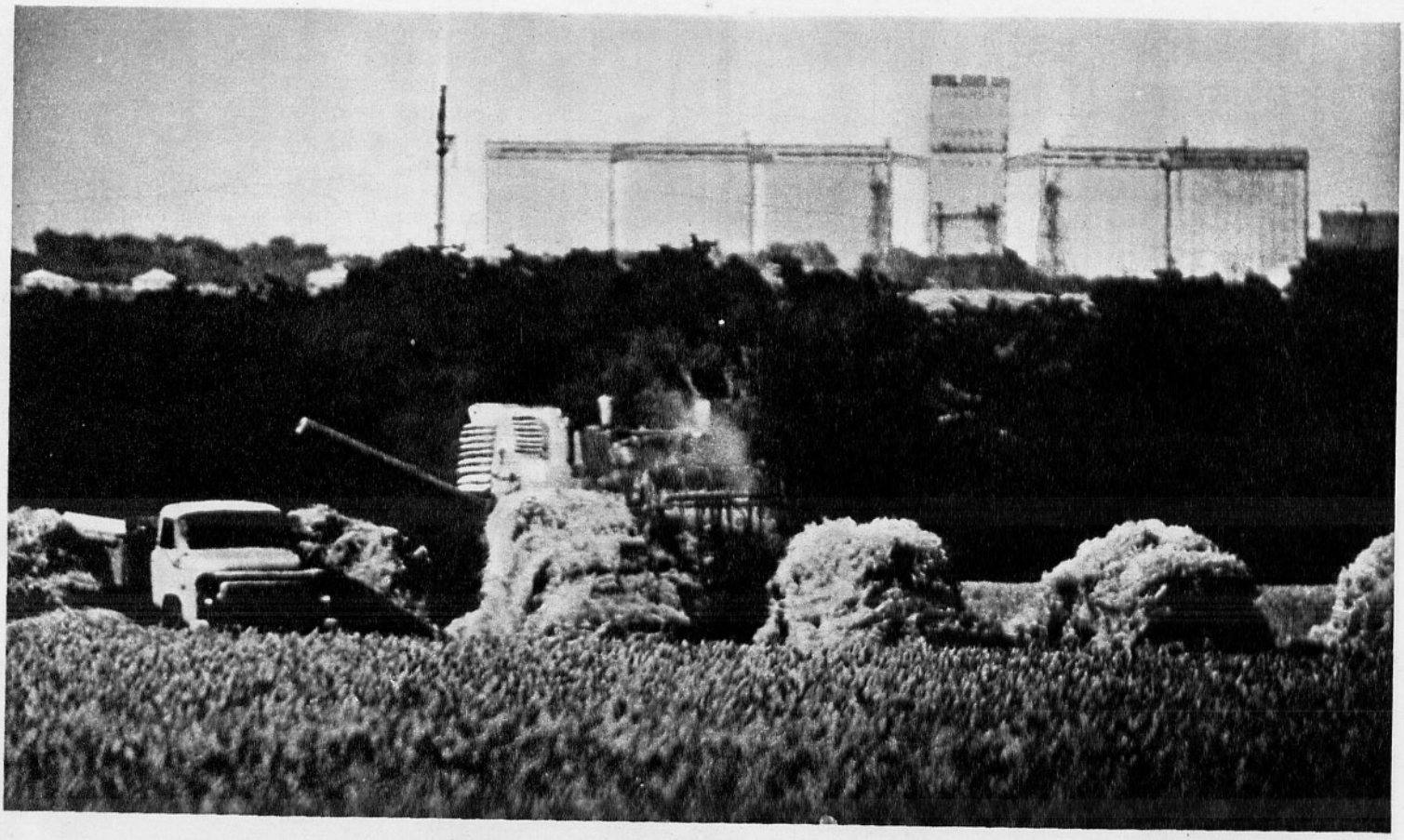
Пшеница золотая

В полном разгаре страда...





Хлеб на-гора!
Жатва
Праздник урожая



только ударные, эмоционально насыщенные кадры, характеризующие накал битвы за хлеб.

Начальный кадр — налитые, тяжелые пшеничные колосья, как будто вобравшие в себя все соки земли, весь труд людей, вырастивших урожай первого года новой пятилетки.

Избегал по возможности съемки без переднего плана, чтобы в кадре не терялось ощущение простора, той колоссальной масштабности хлебного моря, которую я почувствовал в этих местах.

Конечно, полностью решить тему мне пока не удалось. Можно было бы, возможно, найти и другие формы для ее сюжетного воплощения. Считаю, что сделана лишь первая попытка «войти в материал», сочетать в одном фоторассказе публицистическое и лирическое начала.

Работа над этой темой принесла мне творческое удовлетворение.

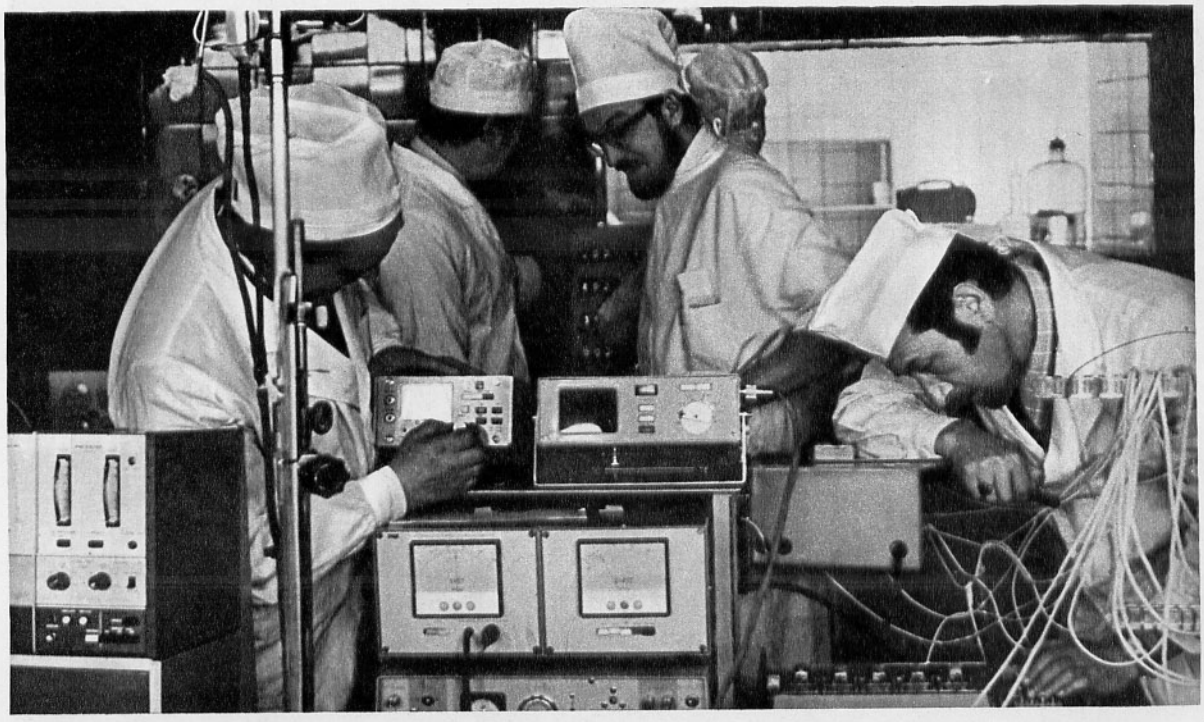
МЕДИЦИНА И ЭЛЕКТРОНИКА

Рассказывает
Владимир Богатырев

Только новичку может показаться, коль скоро он попал в операционную, — отличные кадры гарантированы. Белые халаты, озабоченные лица врачей... Все вроде бы как на ладони. Однако однообразие ситуаций очень скоро ставит репортера в тупик. Поиски чисто фотографических форм, применение новейшей фото- и светотехники не спасают от «автоплагиата», который не очень внимательным зрителем иной раз принимается за «почерк» или «собственное лицо» автора.

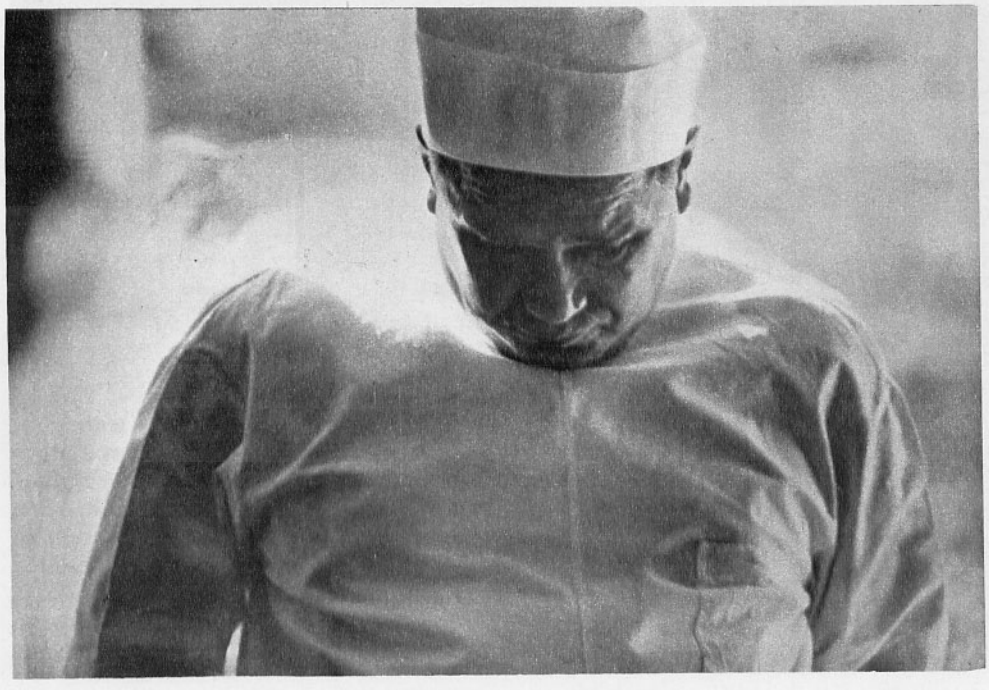
Но всегда ведь хочется, чтобы последующая съемка отличалась от предыдущей, чтобы новая работа по-своему выявила огрехи и выигрыши того, что сделано ранее.

...Выбор минского Института онкологии и медицинской радиологии в качестве главного объекта фотоочерка во многом определил те достоинства, за которые я ценю эту съемку более других. О гипертермии — лечении онкологических заболеваний высокой температурой — мне рассказали три года назад здесь же,



Сеанс лечения

Директор Института онкологии и медицинской радиологии член-корреспондент АМН БССР Н. Александров

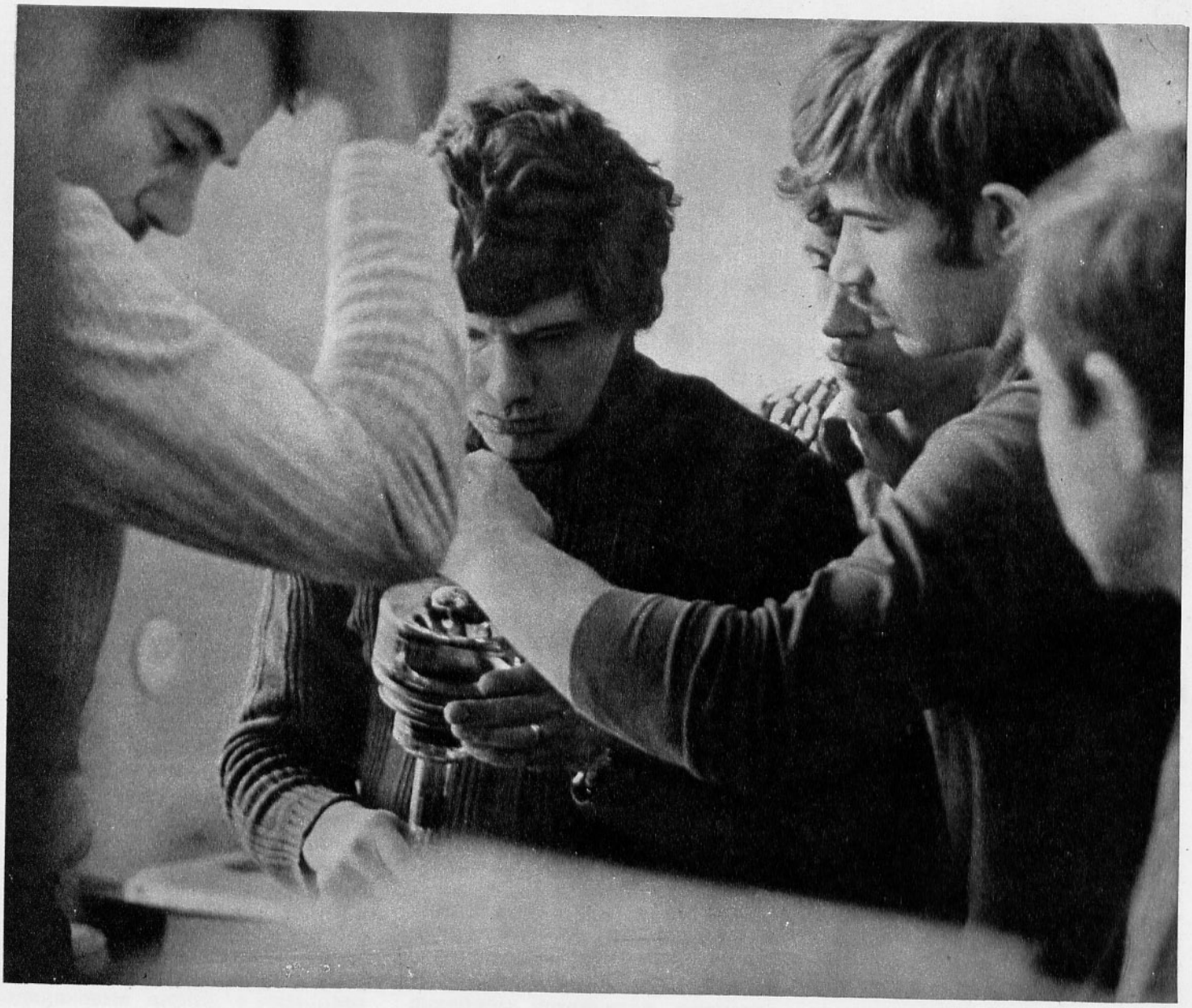


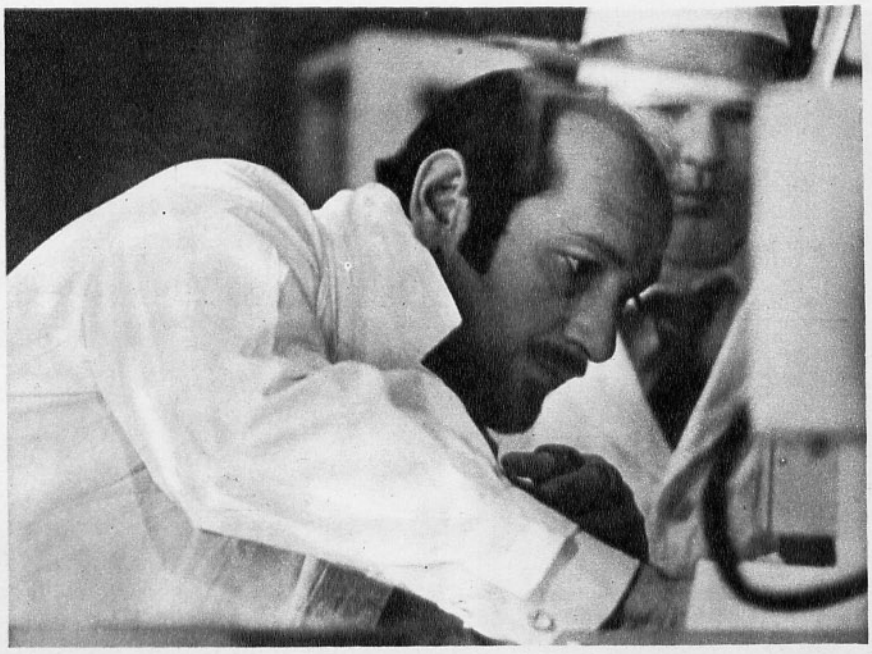
в Минске. Уже тогда были получены положительные результаты. Однако говорили ученые о своих достижениях с большой осторожностью, не спешили с выводами. Сегодня подтверждены весьма устойчивые и длительные результаты лечения больных, институт опубликовал сообщение в специальных изданиях, сделаны доклады на международных симпозиумах, рассказано о новых методах лечения в массовой печати.

Как складывалась тема? Решил построить весь очерк на нескольких репортажных кадрах, сделанных в лабораториях, операционных; главные сюжеты «связать» воедино стержневым снимком. Такой прием организации материала не нов, им часто пользуются мои коллеги. Хочется только подчеркнуть — хотя

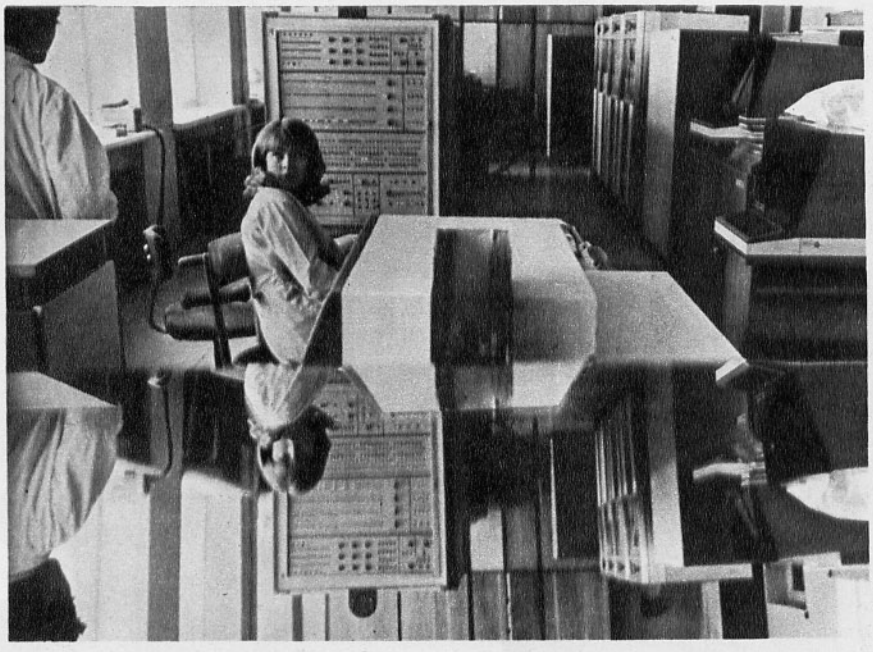
Заведующий лабораторией
Г. Адаменко

Идет работа
над созданием
средств контроля
лучевой терапии





Ответственный исполнитель темы С. Минкин



В лаборатории

Электронный линейный ускоритель

эта работа и кажется трудоемкой, зато она и благодарна. Приобретается умение сосредоточить внимание на самом важном, подчинить репортажную съемку «сверхзадаче» задуманного фотоочерка.

Стержневым в очерке предполагался снимок, раскрывающий идею комплексности онкологических исследований, содружество белорусской науки и медицины. Групповые портреты с большим числом персонажей сделать трудно, на подобный кадр обычно изводишь несколько катушек пленки. Снимок участников координационного совещания представителей институтов АН Белоруссии и медиков решил усилить плакатной символикой. В верхнюю часть композиции впечатал рентгенограмму легких и руки врача.

Приступая к работе над очерком, я стремлюсь, чтобы главный снимок был «началом начал». Увы, это не всегда получается; приходится «набирать» и рядовые сюжеты. С опаской думаешь — что-то будет впереди, а вдруг не хватит духу на тот, заветный, кадр...

На этот раз в Минске мне сопутствовала удача. После того как в начальной фазе съемочного периода сделал групповой портрет, можно было с легким сердцем продолжать работу над темой дальше. Большую помощь своими советами оказали мне сотрудники института.

Просматривая готовые материалы съемки, снова и снова задаю себе вопрос: где помогли навык, владение фотографическим арсеналом, а где — просто повезло? Уже много говорилось о том, что ЭВМ и электронные установки, пять—десять лет назад считавшиеся первосортными объектами для фотографирования, сегодня могут пригодиться в лучшем случае лишь в качестве фона. И все потому, что закованная в одинаковые ящики с горящими лампочками совершенная техника предстает однообразным зрительным рядом. И тогда вспоминаешь, что можно ввести в кадр зеркало, использовать длинные выдержки, чтобы смазка хоть чуть-чуть добавила движения. Электронная аппаратура, разработанная специалистами в Институте тепломассообмена АН БССР, «зазвучала» только при специально подготовленном освещении. При съемке линейного ускорителя, установленного в Институте онкологии и медицинской радиологии, меня выручила прозрачная каширующая бленда — кадр получился в необычной мягко-серой гамме.

Вот некоторые из репортерских приемов, которые мне пришлось применить. Вывод? Материал, тема заставляют искать и технические средства, и общую структуру очерка. Работа над очерком о белорусских онкологах для меня еще раз подтвердила эту старую истину.

КРАСОТА И ГРАЦИЯ

Рассказывает Владимир Богданов

Надежда Павлова («Жизель»)

Фотографирование балета — один из моих любимых видов съемки: это все равно, что заниматься художественным переводом с языка одного вида искусства на другой. Конечно, порой можно ограничиться и «подстрочником» — протокольной информацией, — но заветная цель — создать произведение, имеющее самостоятельную ценность, отмеченное печатью авторской индивидуальности фотографа.

Практика съемки балета в последние годы дала мне очень многое. Посчастливилось наблюдать за работой не только выдающихся мастеров сцены, но и учащихся хореографических школ, стоящих в самом начале трудного пути в «большой балет».

Балетное искусство и путь к нему учат фотографа и умению замечать поэзию в самой обыденной жизни, и профессиональному мастерству передачи средствами фотографии пластической красоты человеческого тела, и, что самое главное, пониманию высокой истины: залог успеха в любом искусстве — труд!

«Класс-концерт»

Перед спектаклем

БЕСЕДЫ
С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет
фотожурналист
Лев Шерстенников

УДАЧНЫХ КАДРОВ!

...Вот и еще год пролетел. На стол легли двенадцать тетрадей журнала. Подведем итоги.

Не обо всех сторонах фотографии удалось рассказать в наших «Беседах», так же как и далеко не всех ее проблем удалось коснуться. Ведь фотография сегодня хранит в себе массу неоткрытых возможностей; различны пути фотографии, несхожи взгляды и творческие почерки мастеров. В одной из бесед я сравнил фотографию с рекой, в которую впадают тысячи струй различных индивидуальностей. Но вернее было бы сравнить ее с потоком, в котором попытались слиться воедино несовместимые элементы — вода и масло, ртуть и эфир. Напрасно. Ртуть утонет, эфир испарится, вода и масло проведут между собой четкую границу — всяк подчинится закону своему. Так и в фотографии. Возьмем такой распространенный фотографический жанр, как портрет. Прежде чем ответить, какой должен быть портрет, мы должны знать, для какой цели он предназначен. В одном случае цель — передать внешнее сходство (снимок для документа), в другом — выявить сущность характера изображаемого человека. А, скажем, заказной портрет (то есть тот, который делается, по сути, в угоду вкусу заказчика) преследует задачу сделать заказчика «красивым» (каждый о себе думает немного лучше, чем говорит о нем зеркало).

В чем кроется зерно художественности? В блестящей форме — игре света, богатстве лепки, выразительности поз или в раскрытии индивидуальности человека — сложности характера, живости темперамента, силы ума? Один мастер стремится к внешней выразительности, скрупулезной продуманности композиции, тонкому колориту, жертвуя в угоду этому и динамикой снимка и естественностью происходящего. Другой же, напротив, дорожит схваченным моментом, переданным состоянием и со своей стороны приносит в жертву отчасти и техническое совершенство, и безупречность формы. Кто прав? Конечно, в идеале, хотелось бы, чтобы лучшие стороны обоих подходов слились, а худшие исчезли. Но, может быть, мы хотим невозможного? Не становится же хуже топор только оттого, что им неудобно бриться. Но в фотографии подчас к «топору» мы предъявляем столько требований, что, не замечая всего разнообразия направлений и назначений снимков, меряем их единой мерой, которую и выбираем в соответствии с собственным представлением. Один снимок нас радует, другой нас не трогает.

Вспомним тянувшуюся долгие годы дискуссию «Постановка или репортаж?» Чей метод победит? Более действенный, но зато менее изведанный метод репортажа или более проверенный, но зато менее объективный метод постановки? Теперь вроде бы лагери успокоились, изредка лишь раздается отголосок кипевших страстей. А ведь спор так ни к чьей победе и не привел, и сама проблема никуда не ушла. Ответ на вопрос, мне кажется, кроется в том, в каком качестве мы собираемся использовать фотографию. То ли как инструмент для анализа происходящих явлений окружающей действительности, самой жизни, то ли как средство материализации наших предварительно выношенных в сознании образов и художественных идей, закрепляемых в виде фотоизображения с помощью режиссуры. Чтобы разговор был более понятным, проведем параллель между фотографией и кинематографом. Идея кинематографа художественного и идея документального кино вырастают из разных корней. В документальном — фиксация подлинных событий, в художественном — действия вымышленного. Это касается общей идеи, но не методов ее реализации. А методы переходят из одного кинематографа в другой довольно свободно: в художественные ленты вставляются куски хроники для усиления эффекта подлинности, а в документальном режиссируются, а порой «ставятся» не только отдельные кадры, но и целые эпизоды. То же и в фотографии. Ни у кого не вызывает сомнений, что главное качество фотографии, исключительно и безраздельно принадлежащее только ей, — документальность, способность создавать кадры, в подлинность которых заставляет верить безоговорочно сама природа фотографии. Вот, казалось бы, золотая жила; черпай и черпай из нее, и труды твои сполна вознаградятся находками. Но тогда почему же не иссякает другой источник — возможность запечатлевать «вымышленный» мир предметов и чувств? На одном полюсе «фотография момента», «слепок времени», на другом — фотография, почти полностью исключающая из арсенала своих средств такую категорию, как время. Или, проведем иначе границу деления, по одну сторону — праздник формы, торжество линий, пятен, колорита, по другую — фотография почти аскетическая, презирающая красивые внешние одеяния, но проникнутая глубоким смыслом. Конечно, возразите вы мне, и в одном снимке могут ужиться эти полярности. Могут. Но могут существовать и существуют эти направления и совершенно порознь. И неплохо разрабатываются как приверженцами той, так и приверженцами другой стороны. И это еще раз подтверждает, что понятие «фотография» слишком широко. Как часто мы оцениваем ее с какого-нибудь одного бока: или изобразительное решение, или состояние, или еще что-то. А сама фотография иногда поворачивается совершенно неожиданной стороной, когда успех снимка — уникальность момента, неповторимость события — результат проявленного репортером мужества, выдержки, колоссального физического напряжения. Известный фотограф-путешественник показывал репортаж, в адских условиях выполненный, — рождение вулкана. То и дело раздавались аплодисменты — ах, как он увидел это дерево! или — какой колорит! А я подумал: в этом ли в данном случае суть — в роскошном дереве или божественном колорите? Свой вкус и глаз мастер доказал не сегодня, но сегодня он нам продемонстрировал то, чего в силу уникальности происходящего никогда не увидят миллиарды живущих на Земле. Эту-то драгоценность он нам и принес, но мы по привычке стали проливать слезы своего умиления не только на самую драгоценность, но и на ее оправу. Но ведь не самое главное — лежит ли бриллиант в бархатной коробочке или завернут в клочок бумаги?.. Широка сегодняшняя фотография, очень широка, даже если не брать в расчет ее специальных назначений, а остановиться только на творческой фотографии. И все же существуют общие отправные точки.

Читатель наших «Бесед» мог заметить, что мы не останавливались на разборе чисто технических сторон съемки: определении экспозиции, выборе оптики, способах печати. Не стремились мы выделить и работу в отдельных фотографических жанрах, допустим, рассказать о правилах съемки архитектуры или рассмотреть схемы освещения при съемке модели в ателье. И вовсе не потому, что эти вопросы несущественны или затрагивают узкий круг фотолюбителей. Мы не давали конкретных советов: как произвести ту или иную съемку, достичь того или иного результата. Но нам хотелось бы, чтобы читатель смог уловить смысл существующих в фотографическом творчестве задач, выявить хотя бы некоторые из закономерностей, управляющих творческим процессом, критично оценить свою работу. Мы говорили о моменте съемки в фотографии и на приведенных примерах хотели убедить, что выбор момента столь же важен, как выбор композиции, и самым тесным образом связан с последней. Одно качество переходит в другое. Законы, действующие при съемке статичных сюжетов и сюжетов динамичных, не одни и те же. Пластика кадра статичного и кадра динамичного зиждется на разных китах, и совершенно различны пути для достижения выразительности, и, я бы сказал, образ мысли, ход обдумывания сюжета фотографом в обоих случаях различен. Он как бы работает по разным программам.

Мы отмечали, что существующее разнообразие оптики от «сверхширокоугольников» до «супертелевиков» предназначается не только для того, чтобы приблизить отдаленный предмет или «втолкнуть» в кадр пространство, «не лезущее» в обычный объектив. Оказывается, оптику мы часто применяем не по прямому назначению, а используя ее побочный эффект трансформации пространства. Мы сближаем планы, «уплотняем» перспективу, «ломаем» прямые линии, «разваливаем» вертикали — и идем на это сознательно.

Окончание см. на стр. 45.

Юлюс ВАЙЦЕКАУСКАС
(Вильнюс)
Долина реки Дубиса

Генеральный
секретарь ЦК КПСС
Л. И. Брежнев
на праздновании
50-летия образования
Молдавской ССР

Фото Ю. Абрамочкина

Антанас СУТКУС
(Вильнюс)
Автострада Вильнюс — Каунас

«ЧЕЛОВЕК И ЗЕМЛЯ»

Общество фотоискусства Литовской ССР регулярно проводит выставки, имеющие большое общественное и художественное значение. Экспозиции рассказывают об экономических и социальных достижениях, о тружениках Литвы и других республик нашей Родины.

Ряд работ из традиционных выставок «Человек и земля», подготовленных обществом, демонстрировался недавно в редакции журнала «Советское фото».

На вернисаж прибыли литовские фотомастера и теоретики фотоискусства во главе с заместителем председателя правления общества Антанасом Суткусом.

В обмене мнениями о путях развития современной фотографии приняли участие председатель фотографической комиссии Союза журналистов СССР Г. Копосов, кандидаты искусствоведения Л. Дыко и Ан. Вартанов, председатель Всероссийского фотоклуба «Кадр» Р. Крупнов и другие. На встрече присутствовали представители газет «Советская культура», «Комсомольская правда», журнала «Телевидение и радиовещание», фотолюбители.

По просьбе редакции искусствоведы А. Александров и Ан. Вартанов делятся с читателями своими впечатлениями об экспозиции.

На открытии выставки

Фото В. СЕДОВА

А. АЛЕКСАНДРОВ:

Значение этой небольшой экспозиции очень велико. Выставка воспринимается как нечто единое почти мгновенно, с первого взгляда. Потом уже начинаешь всматриваться в отдельные произведения, приемы, детали, распознаешь индивидуальности, почерки.

Работы фотомастеров не предлагают себя — они атакуют зрителя. И при этом в них нет ни «острых сюжетов», ни сногсшибательных фотографических приемов: поля и люди, базары, литовские колхозники возле орудий своего труда, женщина с мальчиком, море и дюны; жесткая и сочная стилистика. Первая мысль, которая приходит в голову: какое мужественное, порой даже суровое искусство! Но в то же время где-то глубоко внутри оно горячее, страстное.

Многие фотографы в последние годы упорно приучали зрителей к некоему фотографическому изыску, когда изобразительный прием становился между зрителем и тем, что изображено на снимке. Такое главенство приема, на мой взгляд, порождалось излишне спокойным, а то и холодным отношением фотографа к окружающему. Литовские мастера смотрят на мир глазами человека глубоко взволнованного, чуждого профессиональной прохладцы. Кажется, что они не только видят мир, но словно бы и прикасаются к нему живым, заинтересованным взглядом. В экспозиции нет красивостей, более того, почти нет миловидных лиц. Авторы выбирают человека не в зависимости от «фотогеничной внешности», а зачастую даже вопреки ей.

Фотографические пейзажи отличаются масштабностью и эстетической строгостью. Земля, природа этой небольшой республики предстают обжитыми и уютными.

В искусстве фотографии лицо человека и лицо природы — портрет и пейзаж — с наибольшей ясностью способны выразить душевную настроенность фотографа, его человеческую и художественную позицию. Авторы в данном случае идут не столько от физического облика земли и людей, сколько от своего к ним отношения, не от поверхностных эстетических впечатлений, а от глубокого знания того, что они взялись нам показать. Один из главных их нравственно-эстетических постулатов — любовь не должна быть адекватной любованию.

Конечно, в пылу дискуссии можно сказать о недостаточной мягкости, лиризме некоторых работ... Но ведь эти свойства — из области желательного, а не обязательного, индивидуального, а не всеобщего. Кроме того, художественное видение мира не дается навеки и тоже эволюционирует: возможно, что на каком-то этапе в несколько суровом климате литовской фотографии наступит потепление, станут универсальнее, шире взгляды фотохудожников, смягчатся стилистическая жесткость и контрасты изображений.

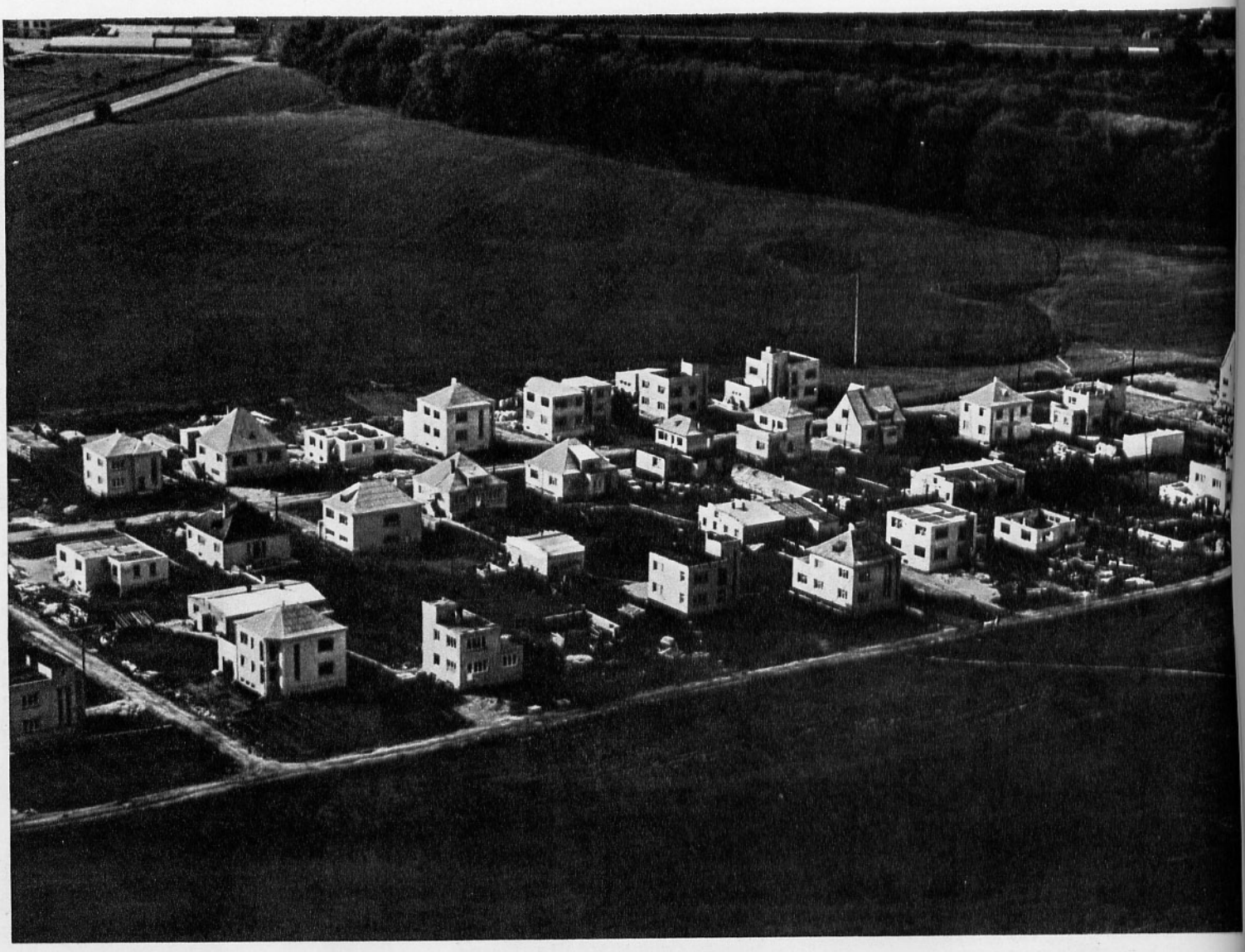
Это не «критика намеком», даже не пожелание — просто предположение, естественное стремление погадать о будущем. Внутренний мир сегодняшней литовской фотографии и ее эстетика представляются мне гармоничными, полными своеобразия. Может быть, настало время говорить о литовской школе фотоискусства...

Ан. ВАРТАНОВ:

Всякий знает, как важно для современной фотографии рассказать о социальных процессах, происходящих на селе, о людях, которые своим трудом преобразуют землю. Фотографы на своем опыте убеждаются, сколь непроста эта задача. На многих снимках, казалось бы, есть все: и люди в процессе труда, и современная сельскохозяйственная техника, но фотографии оказываются лишь поверхностной фиксацией, не возвышающейся до образного обобщения.

И на этой выставке есть несколько работ, в которых две составные — человек и земля — даны всего лишь в «механической смеси»: отдельно человек и отдельно земля. Даже опытные, известные мастера терпят неудачу в тех случаях, когда пытаются раскрыть тему в простом соединении составляющих ее компонентов: портрет человека на фоне сельскохозяйственной техники. Подобный иллюстративный метод раскрытия темы вряд ли способен привести к успеху.

Впрочем, такие работы — исключения на выставке. Они своего рода рудименты предшествующего этапа развития литовской фотографии, когда ярко проявившееся умение молодых мастеров рассказать о своей земле, о традициях на-



А. СУТКУС
Новый поселок

И. КАЛЬВЯЛИС
Мелиоратор

Ю. ВАЙЦЕКАУСКАС
Портрет

М. ШМЕРЛИНГ
Сельский мотив

В. СТРАУКАС
Дочь рыбака

А. ДИЛИС
В поле

рода соединилось с новым для них показом вторгшейся в размеренную жизнь села современной сельскохозяйственной техники. Сегодня большинство фотографов преодолело наивное удивление перед новыми формами хозяйствования на колхозной земле: на смену «механической смеси» пришел органический и нерасторжимый сплав. Нередко удивляешься, как глубоко «вспахана» современная сельская тема во многих снимках. Не боясь упрека в преувеличении, могу сказать: в некоторых работах анализ колхозной жизни проведен настолько глубоко и образно, что может сравниться лишь с искусством слова.

Уже несколько лет работает над большим циклом «Сельские базары» А. Мацияускас. На первых порах казалось, что автор ограничится фиксацией жанровых сценок, которыми так богата рыночная жизнь. Однако замысел фотографа оказался значительно глубже: через множество отдельных проявлений каждодневной жизни сельских базаров раскрывается облик сегодняшнего колхозного крестьянства Литвы. Герои этого цикла — сельские жители, многое впитавшие от сегодняшнего научно-технического века.

Работы Р. Ракаускаса, тонкого лирика, исполнены подлинно философской глубины. Его композиции, сделанные в разных жанрах, очень много говорят зрителю. Зрелым мастерством раскрытия человеческих характеров отличаются снимки Ю. Вайцекаускаса, М. Баранаускаса, В. Страукаса.

Выставка, ставшая в Литве уже традиционной, хорошо заявила о себе. Необходимо сделать ее всесоюзной: от этого выиграют и фотографы, и зрители.

«МИР ГЛАЗАМИ РАБОЧЕГО КЛАССА»

Международная выставка в Дрездене

Ю. ЛУГАНСКИЙ (СССР)
С богатым уловом

В. ДИМИТРОВ (НРБ)
Дирижер

Е. ВЭГ (ВНР)
Крановщик

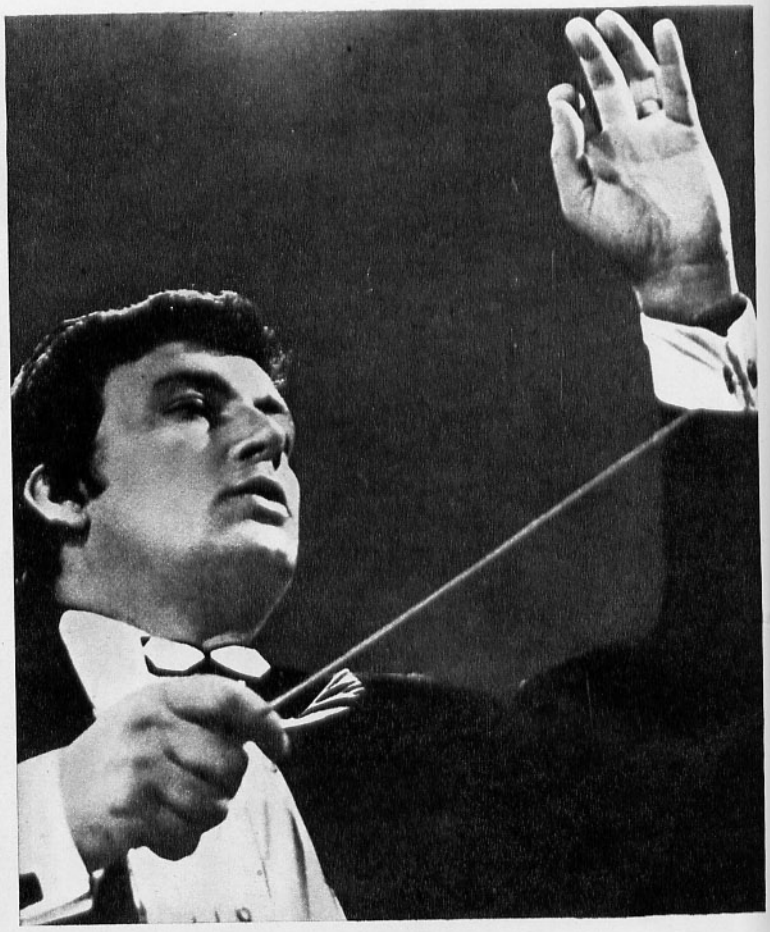
Р. ГОМБОЖАВА (МНР)
Пастухи

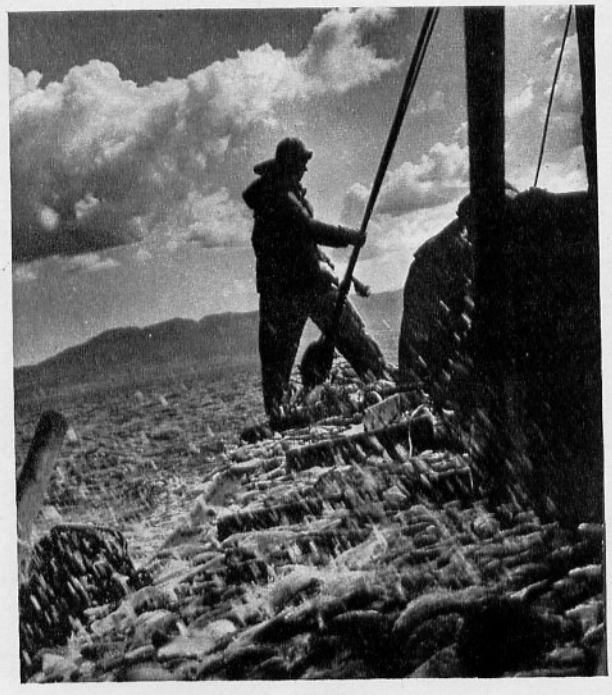
М. РЕКХИНА (СРР)
Стройка

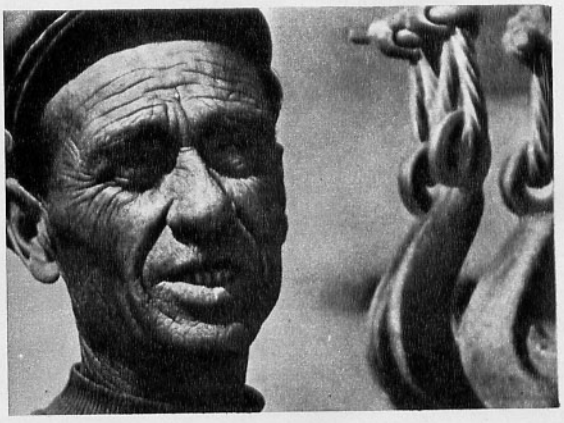
Г. ШАУБЕРГЕР (ГДР)
На уборке хмеля

Л. БИЛИНСКА (ПНР)
Без названия

М. ХЛОЧКА (ЧССР)
Руки гончара





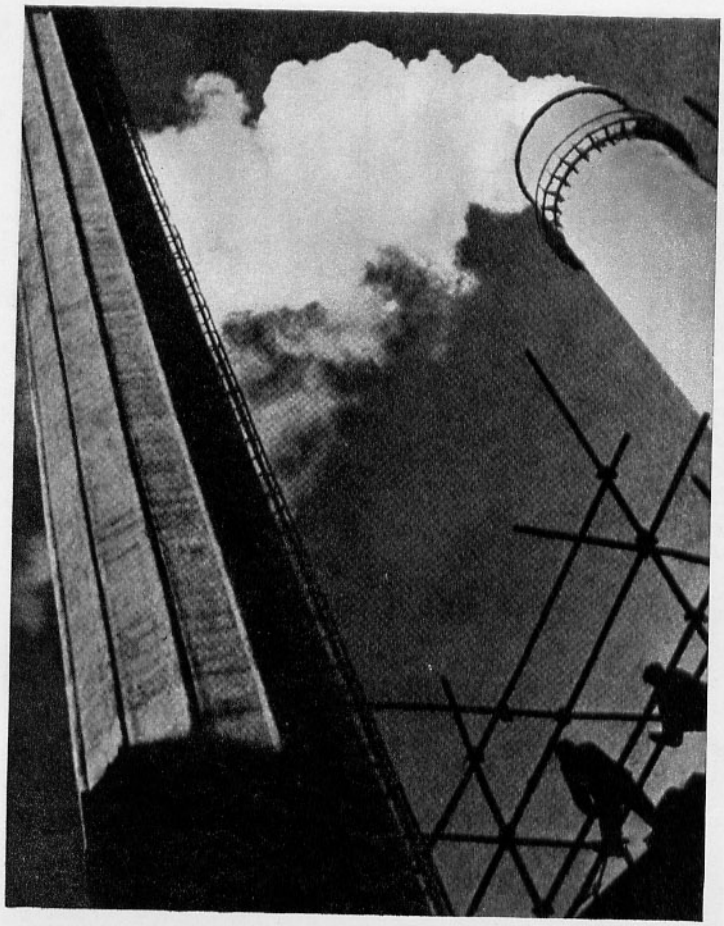


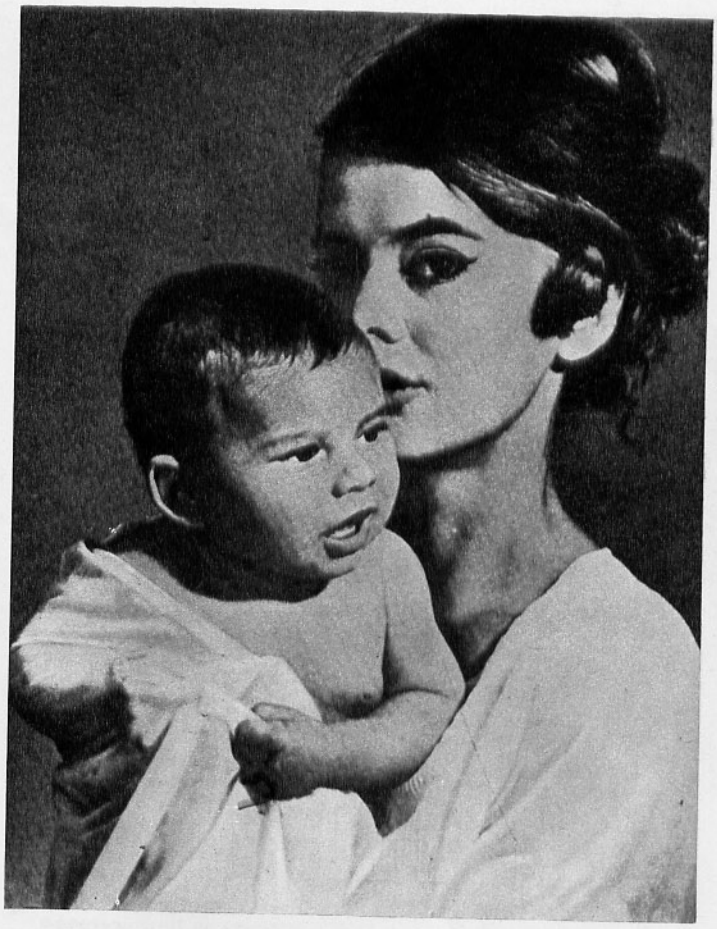
В Германской Демократической Республике прошел XVI Рабочий фестиваль, организованный центральным правлением Объединения свободных немецких профсоюзов. В рамках фестиваля экспонировалась международная фотовыставка «Мир глазами рабочего класса».

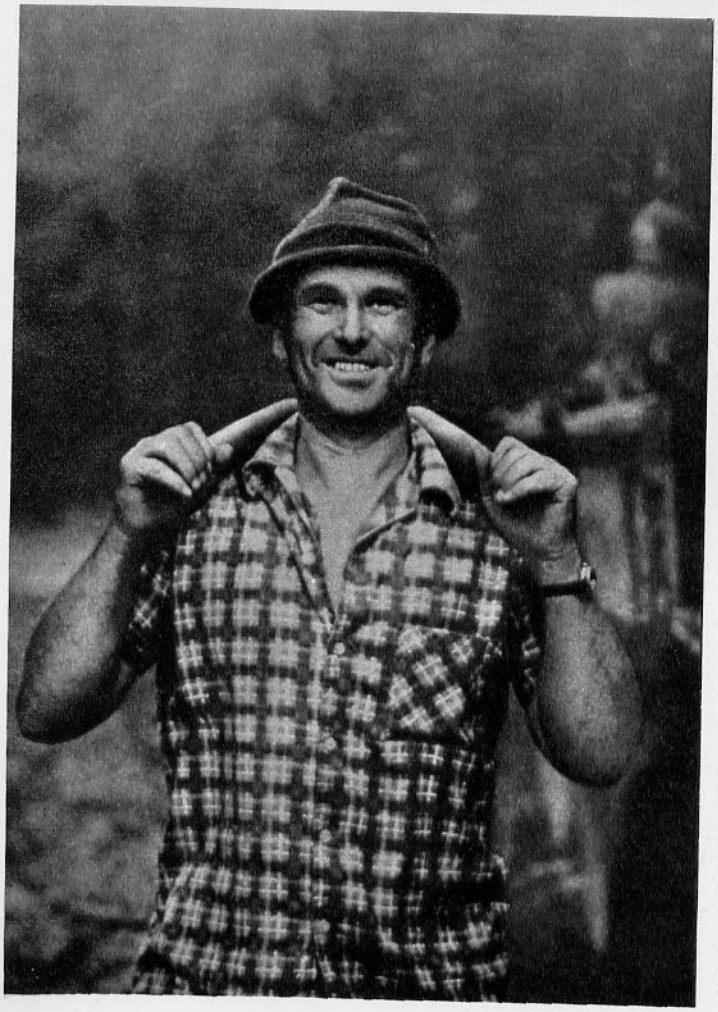
К участию в выставке были приглашены фотолюбители — представители рабочего класса социалистических стран. Они продемонстрировали активность жизненной позиции рабочего человека — строителя нового мира, убедительно и ярко показали преимущества социалистического строя, обеспечившего людям право на радостный труд, уверенность в завтрашнем дне.

В предисловии к каталогу устроители выставки особо отметили удачи авторов в жанре портрета. Это образы героев-созидателей — ветеранов и молодых рабочих, спаянных единством цели.

Выставка способствовала укреплению братских связей







фотографов социалистических стран и была расценена как вклад в пропаганду дела мира и социализма.

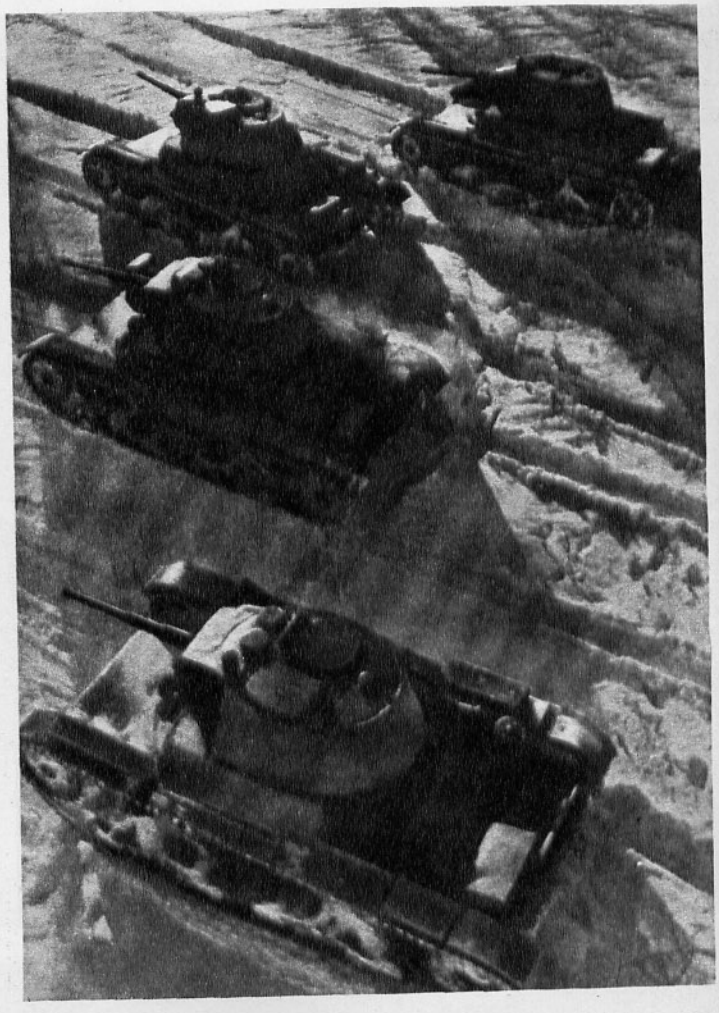
Несколько слов об участии в экспозиции советских авторов.

По условиям конкурса каждая страна могла представить не более 100 фотографий. Формированием советской коллекции занимался культурно-массовый отдел ВЦСПС, в адрес которого поступило около 1000 снимков. В ГДР была направлена подборка работ, широко и разносторонне показавшая жизнь трудящихся многонационального Советского государства, высокий уровень развития самодеятельного художественного творчества в нашей стране. На открытии Рабочего фестиваля в Дрездене присутствовала советская делегация — коллектив художественной самодеятельности советских профсоюзов.

На этих страницах представлен ряд работ, экспонировавшихся на выставке.

НА НОВОМ ЭТАПЕ

Фотография 30-х годов



А. СКУРИХИН
Комсомолец
командир N-ской
эскадрильи

А. ШАЙХЕТ
Танки

Г. ПЕТРУСОВ
Плотина Днепростроя

М. ПЕНСОН
Группа узбечек-колхозниц

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (апрель, 1932 г.), наметило новые перспективы дальнейшего развития советской литературы и искусства. Наступил новый этап консолидации сил, обретения высокого мастерства во всех видах творчества, более углубленного интереса к внутреннему миру человека.

Наиболее проницательные фотографы и критики, оценивая значение предшествующего периода и задачи нового, смогли правильно сформулировать некоторые важные положения. Так, анализируя фототворчество 20-х годов, С. Фридлянд верно подметил слабость позитивной эстетической программы фоторепортажа. «В первые годы развития фоторепортажа, — писал он, — преодоление «закатной» лирики дореволюционной художественной фотографии достигалось довольно поверхностным противопоставлением ей объектов советской техники».

Ему вторил С. Морозов: «Некоторые недавние мастера, привыкшие образцово снимать домны, станки, комбайны с людьми и без оных, оказались беспомощными в показе здорового и красивого человеческого тела, в показе рабочего и колхозного быта, в показе не только ударно работающих людей, но людей с полноценными чувствами, отдыхающих, веселящихся, бодрых и уверенных в своем будущем и в будущем своей великой страны». С. Морозов дал определение новому периоду развития фотографии как «смене героев». В чем же она состояла, эта смена?

Прежде всего изменились акценты в показе нашей советской действительности. Если в репортажах 20-х годов главный интерес авторов был привлечен к масштабу происходящих социальных преобразований, сказавшихся на отдельном человеке, его жизни, строе его чувств, то фотографическим открытием начала 30-х годов стал поданный крупным планом (в прямом и переносном смысле этого слова) сам человек. В газетах и журналах появились, как их принято теперь называть, репортажные портреты. С печатных страниц на читателя смотрели открытые, одухотворенные лица рабочих, колхозников.

Продолжение. Начало см. в № 10 «СФ».

ученых, деятелей искусства. Академик Шмидт у П. Новицкого, хирург Филатов у Р. Кармена, колхозница Асылбаева у Е. Лангмана, пловчиха-динамовка у Б. Кудоярова — эти и многие другие работы и по сегодняшний день поражают творческой смелостью и зрелым, отточенным мастерством.

Более глубокому проникновению в материал способствовали, кроме всего прочего, еще два обстоятельства, выходящих, казалось бы, непосредственно за пределы собственно творческих вопросов. Первое — это широкое распространение портативных пленочных камер («Лейки», а вслед за нею и «ФЭДа»), позволявших снимать людей в процессе труда, схватывать индивидуальные, нередко быстроменяющиеся состояния. Второе — наметившаяся в среде ведущих репортеров тяга к специализации, к глубокому изучению определенной области нашей жизни. «Одним из ярких показателей роста советского фоторепортажа, — писал С. Евгенов, — является тематическая специализация многих наших репортеров».

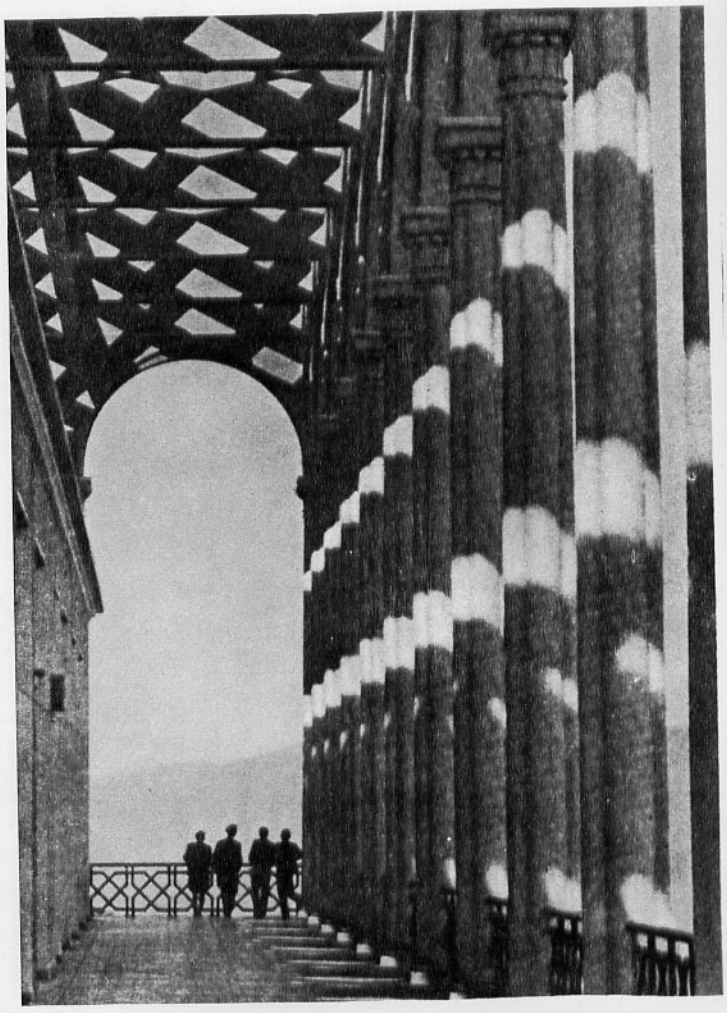
Два названных обстоятельства в итоге способствовали достижению серьезных творческих результатов. Скажем, широкое развитие темы спорта в фоторепортаже начала 30-х годов было бы немыслимо по-настоящему оценить без анализа этих причин. Спортивная тематика была отражением и всенародного увлечения физкультурой, которое было характерно для начала 30-х годов, и интереса к красоте человеческого тела, динамике движения, и реализацией новых возможностей съемочной техники. Это, кроме всего прочего, явилось свидетельством более разностороннего подхода наших фотографов к человеку, его интересам, характеру его жизни.

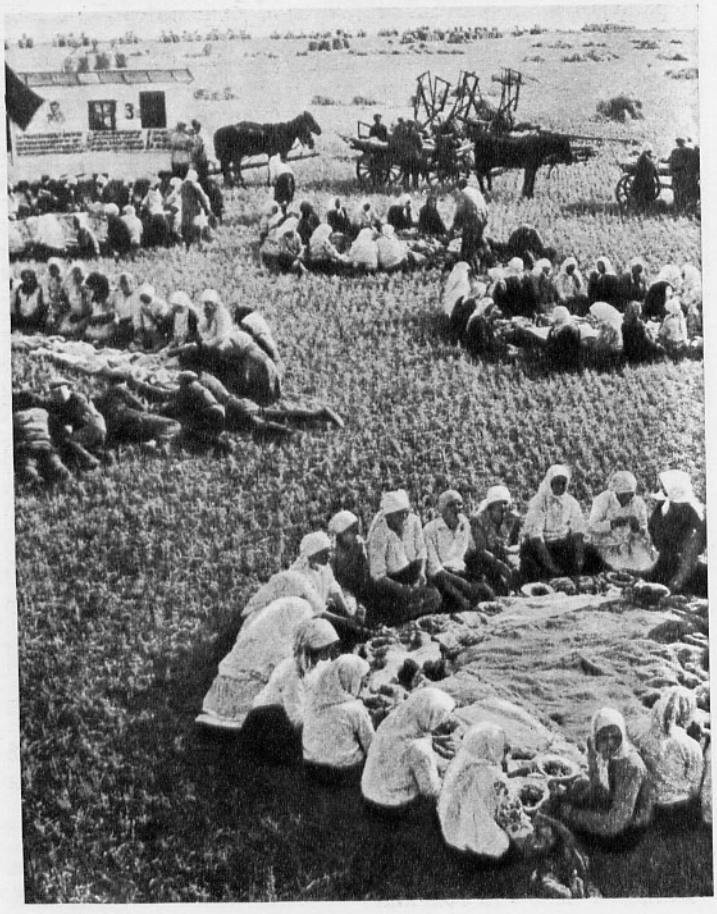
Тематический и жанровый аскетизм, который был присущ 20-м годам, сменился в 30-е годы широким интересом снимающих к ранее непопулярным формам и материалу. Целый ряд жанров пережил в это время полосу подлинного возрождения. Характерны названия статей, появлявшихся в ту пору в специальных фотографических изданиях: «Пропал фотоэтюд», «Право на пейзаж»... В письме в «Советское фото» известный фоторепортер М. Пенсон писал: «Мы, фотографы, очень мало снимаем пейзажи и ландшафты. Прошу на страницах журнала поднять вопрос (специально) о пейзаже. Ведь так много красивого в нашем необъятном Союзе, а снимается это мало. Правда, 7—8 лет назад снять интересный вид, ландшафт считалось «мелкобуржуазными» наклонностями... Это, конечно, неверно». Действительно, в предшествующий период репортеры признавали только одну разновидность пейзажа — индустриальный пейзаж, изображали лес труб, преображенную человеком природу. А теперь мастера традиционного пейзажа, преданные ранее полному забвению, стали образцом для подражания. Даже такой неистовый репортер, как А. Шайхет, снял «Новый Афон», в котором использовал тот же прием съемки «красивого» вида, что мы видим в широко известном «Гурзуфе» Ю. Еремина.

Решительность, с какой еще недавно отвергались некоторые жанры фотографии, теперь была присуща их «реабилитации». В статье «Натюрморт в фотографии», написанной известным репортером, никогда прежде не интересовавшимся этим жанром, можно было прочесть весьма категорическое суждение: «Советский фоторепортер должен овладеть съемкой натюрморта в совершенстве. Он должен уметь заставить зрителя любить или ненавидеть снятые им вещи...»

Особый интерес у фотографов той поры вызывала жанровая фотография. Повседневный быт, проза жизни, человек у себя дома, на отдыхе — все то, что еще не так давно было вне поля зрения камеры, теперь привлекало активное внимание авторов. Некоторые весьма неприхотливые в творческом отношении снимки (скажем, «Штраф» С. Свиделя — простенькая уличная сценка с милиционером и провинившимся пешеходом) вызывали бурный интерес на обсуждениях в профессиональной среде. Запоминались превосходные работы, выполненные в русле жанровой фотографии: «Слушают радио» М. Озерского, «Лето» М. Прехнера, «Новая Москва» Б. Игнатовича.

Для развития жанровой фотографии в 30-е годы было немало объективных предпосылок. Жизнь становилась лучше, богаче, краше. Зрители интересовались не только самым главным в жизни, но и многими частностями, тем,





что не так давно фотография оставляла без всякого внимания. Трудно себе представить снимки, подобные «Санаторию № 7 Сочи» Г. Петрусова, «Командир Купресов загорает» В. Шаховского, «У источника (Дагестан)» Н. Петрова, «Городской сад в Ростове-на-Дону» Н. Кулешова, сделанными в 20-е годы. В этих снимках те самые люди, которые раньше обычно представали в кадрах репортеров только в ритме производства.

И, что уж казалось совсем невероятным для фотографов предшествующего периода, в отдельных снимках (правда, носящих характер фотоэтюдов, как в снимке Н. Петрова) авторы 30-х годов стали осторожно прикасаться к теме интимных человеческих чувств, к теме любви. В полный голос эта тема зазвучала в нашей фотографии лишь в послевоенное время.

Вместе с открытием в фотографии целого пласта нашей жизни, с активным вторжением камеры в повседневность, с постановкой вопроса о необходимости воссоздавать красоту во всех ее проявлениях возникла опасность, которая была преодолена фактически лишь в середине 50-х годов, после серьезных дискуссий о репортаже и инсценировке. Имеется в виду стремление некоторых репортеров достигать успеха простейшим способом — приукрашивать своих героев, не замечать реальные жизненные сложности, изображать повседневность как непрерывный праздник. Во многих фотографиях патефон — новинка тех лет — становился своего рода знаком, навязчивым штампом благополучия и веселой жизни. Инсценировка, которая получила определенный отпор в свое время, когда обсуждалась серия «Гигант и строитель», теперь нашла себе теоретическое оправдание. «Пришел срок, — писал один из видных критиков, — когда фотоискусство должно смелее отнестись к действительности. Пора поставить всерьез вопрос об игровом фото. Большие темы нашей страны... вряд ли можно разрешить только репортерам. Надо использовать все доступные фотографии средства, лишь бы в результате получились полноценные фотокартины».

Новые явления, присущие советской фотографии 30-х годов, с их достоинствами и недостатками, очень широко

А. ШТЕРЕНБЕРГ
Портрет рабочего

Г. ПЕТРУСОВ
Обед в поле

Б. ИГНАТОВИЧ
Колоннада в Тбилиси

Я. РЕЙЗМАН
Портрет Дуси Виноградовой

С. СВИДЕЛЬ
Штраф

заявили о себе на открывшейся в апреле 1935 г. в Москве Выставке мастеров фотоискусства, которая стала первым после 1928 г. смотром нашей фотографии. Наряду с известными мастерами — победителями выставки 1928 г. на ней были отмечены достижения Д. Дебабова и Г. Петрусова, М. Прехнера и Е. Лангмана, А. Скурихина и М. Маркова, И. Шагина и А. Хлебникова.

Выставка была характерна тем, что на ней вместе были представлены мастера фоторепортажа и художественной фотографии: в 1928 г., как известно, они выставлялись порознь и получали разные награды. Противоборство двух направлений фотографии, которым характеризовалась прежняя выставка, здесь было снято. «Если на всесоюзной выставке в 1928 году, — писал С. Фридлянд, — представители буржуазно-эстетской фотографии били нас превосходством художественной композиции и мастерством позитивной техники, и наша победа тогда была в значительной степени обусловлена лишь полнокровием, бьющей через край жизнерадостностью советской тематики, то сейчас картина резко изменилась. Молодая советская фотография в лице своей передовой части — фоторепортеров — далеко шагнула вперед в области художественной формы, утверждая за собой примат в фотоискусстве».

Обсуждение итогов выставки, на котором выступили крупнейшие мастера и критики, носило на себе печать противоречивости: приверженцы репортажной фотографии (Б. Игнатович, В. Гришанин) сетовали на то, что их любимое направление представлено скупо, что выставка «явно тяготеет к старым художественным манерам, к стилю и тематике пейзажной и портретной живописи». Поклонники художественной фотографии (М. Наппельбаум, А. Шейнин), напротив, жаловались на господство репортерских снимков, сделанных «Лейкой» (это было названо «лейкизмом»), на «отсутствие портрета на выставке».

На выставке 1935 г., как, впрочем, и во всей фотографии тех лет, действительно ощущалась некоторая двойственность, порожденная сближением репортажа и художественной фотографии. В снимках той поры можно подчас обнаружить несоединимые два слоя. Однако само по себе это творческое противоречие не было столь неразрешимым, как это казалось некоторым из современников, влюбленных в свое направление и непримиримо относящихся к противоположному. Оно было продиктовано логикой развития, в которое, согласно законам диалектики, органически входит единство и борьба противоположностей. Репортаж не мог оставаться таким, каким он был в 20-е годы: необходимо было осваивать чисто фотографическое мастерство, расширять палитру используемых выразительных средств. Фотожурналист в новых условиях обязан был не только фиксировать, подмечать явления, но и анализировать их фотографическим способом, не только радостно удивляться новому, но и видеть его в общем контексте жизни. Репортер, наконец, должен был обратиться к таким вечным темам искусства, как природа, человек, его внутренний мир: глубокое проникновение в этот материал настойчиво требовало расширения применяемых средств.

С другой стороны, художественная фотография, какой она сложилась еще в дореволюционную пору, страдала чрезвычайной условностью, приверженностью к студийным формам, была откровенно подражательной в отношении живописи. Она явно нуждалась в приближении к специфическим возможностям фотографии, с одной стороны, и к многообразию жизненных проявлений, с другой.

Художественная культура и мастерство представителей традиционных направлений нашей фотографии, дополненное публицистической остротой и активным интересом к разным сторонам новой социальной действительности — такова была желанная модель развития нашей фотографии, сформулированная в предвоенные годы. Ее контуры, проявившиеся уже на выставке 1935 г., были на первых порах лишены определенной целостности: предстояла еще большая творческая работа по дальнейшей консолидации сил в фотографии.

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

НА ФАКУЛЬТЕТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА

Раздел ведет кандидат искусствоведения Л. П. Дыко

В ПОИСКАХ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ

На факультете фотожурналистики Института журналистского мастерства при Московской организации Союза журналистов СССР состоялся очередной выпуск слушателей, успешно выполнивших двухгодичную учебную программу. Как известно, большое место в этой программе занимает практический курс фотожурналистики. Слушатели выполняют цикл съемочных заданий, фоторабот, которые затем на творческих семинарах подвергаются анализу, развернутому обсуждению, оценкам.

Поскольку современный фоторепортер работает, как правило, в широком жанровом диапазоне, используя в своем творчестве специфику и возможности всех жанровых структур, представлялось полезным и необходимым в учебном процессе дать слушателям именно такую практику. Но главное место в программе, естественно, было отведено фоторепортажу, который в современной фотографии не только занял ведущее положение, но и сосредоточил в себе самые яркие специфические черты фотографического творчества. Репортаж вывел фотографию в сферу образной публицистики, сделав ее убедительнейшим средством массовой информации. Репортаж сегодня рождает яркие образные картины, подлинные произведения искусства фотографии.

Задание по фоторепортажу разрабатывалось слушателями всесторонне: представлялись не только снимки, но еще и специальный реферат, в котором давался подробный теоретический анализ этого жанра фотографии, выдвигались требования к фоторепортажу, намечались перспективы его дальнейшего развития.

Новые и новые задания по курсу... В одном из них взят более узкий луч фоторепортажа — чисто событийная съемка; в другом разрабатывается фотопортрет со всеми его подвидами и разнообразием форм; в следующем задании решаются актуальные проблемы жанровой фотографии... Задачи идейно-тематические и изобразительные... Аспекты социальные, публицистические и философские... Акцент на рациональной и эмоциональной сторонах творческого процесса... И, наконец, в центр внимания слушателей ставится один из важнейших моментов творчества — рождение индивидуального стиля, предполагающего оригинальность, неповторимость создаваемых фотопроизведений.

Уход от стереотипа, шаблона, элементарности решений, заявка на собственный индивидуальный стиль представлялись настолько важными, что итоговое практическое задание было специально посвящено выявлению стилистических особенностей творчества каждого слушателя факультета. Задание оказалось нелегким, далеко не всегда представленная по нему работа имела ярко выраженные стилистические особенности. Нередко снимки были лишены оригинальности замысла, в других терялась целостность художественного образа, в третьих не складывалось изобразительное решение. При таких просчетах, разумеется, было вообще невозможно говорить об индивидуальном стиле автора.

Причины неудач были различными, но, возможно, многим мешало неточное представление о стиле как эстетическом понятии, как категории искусства. Вот почему еще раз хотелось бы несколько подробнее остановиться на основах теории стиля.

Стиль... Не простое это понятие... Лишь с течением времени вызревает мастерство и начинает возникать некая совокупность художественных черт, проступающих в виде характерных особенностей снимков, по которым безошибочно узнается рука мастера. Возникновение стиля — это итог, вершина творчества. Когда ху-

дожник обретает стиль, он, по существу, как бы заканчивает период своего ученичества. Он — мастер.

Следует заметить, что стиль — понятие многозначное, и для нас в равной степени важны все его стороны, потому что каждая из них имеет значение при характеристике индивидуального стиля мастера, художника, в творчестве которого эти черты проявляются в конкретных формах и решениях. «Стиль эпохи», «национальный стиль» и пр. — аспекты, в той или иной степени звучащие в каждом индивидуальном стилевом решении произведения.

Напомним, что в истории эстетики существовали два прямо противоположных понимания стиля. В первом из них утверждалось, что стиль не связан с творческой индивидуальностью, что он существует как стиль определенной эпохи, естественно находящей отражение в творениях художников. Так, привнесли в искусство свой стиль средние века, эпоха Возрождения и пр.

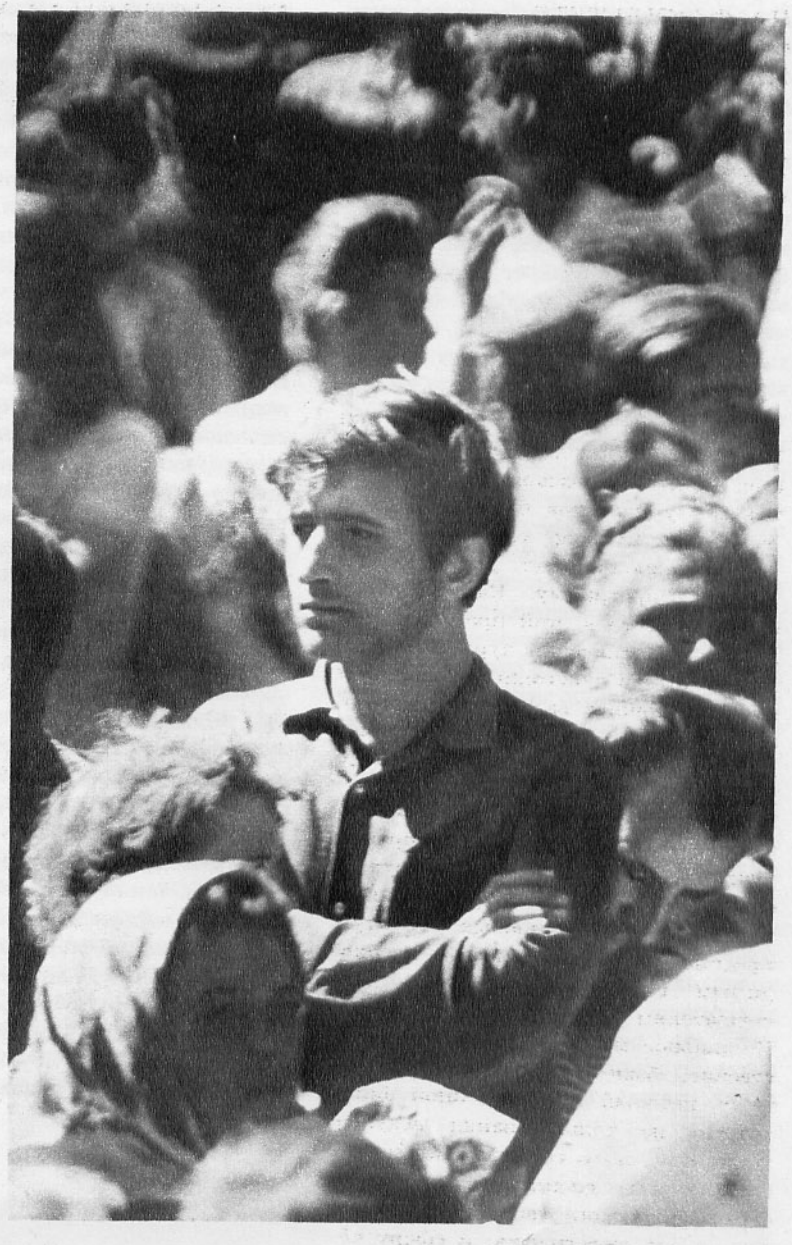
Вторая точка зрения на стиль утверждает: стиль целиком и полностью зависит от творческой воли создателя произведения искусства, то есть существует только индивидуальный стиль. Любят приводить крылатую фразу Бюффона: «Стиль — это человек». В чем рациональность этой позиции? В утверждении, что создателем художественной формы является художник, его главная задача — сотворение формы. Но целиком нельзя принять и такое определение.

Ошибочность обеих точек зрения — в их недиалектичности, в непонимании того, что стиль, с одной стороны, закономерен для времени, но, с другой стороны, этот закон всегда проявляется индивидуально, в силу того, что речь здесь идет об искусстве. По-видимому, можно принять следующую формулу, предложенную теоретиком А. Н. Соколовым: «Можно сказать, что художник и создает стиль, и творит в стиле» (А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, с. 158). Если принять эту формулу, то можно определить стиль как закон формы, но, разумеется, речь здесь идет не о художественной форме, а о целостном произведении искусства как форме воплощения образа.

С учетом диалектики общего и единичного в стиле можно сказать, что удачное, плодотворное стилевое решение предполагает прежде всего единство художественного содержания и художественной формы произведения искусства. В конце концов

Н. МАЛЫШЕВ
Выпускница

Е. МИРАНСКИЙ
Ожидание



целостность художественной формы, единство всех ее компонентов (композиция, язык, художественные приемы) возникают в результате точного соотнесения всех этих элементов формы с материалом, идеей, темой художественного произведения. Такова основа стилевого решения. Связь формального решения с требованиями художественного содержания придает стилю произведения закономерный, необходимый, единственно возможный характер.

Значение же творческой индивидуальности определяется тем, насколько художнику, следующему за требованиями художественного содержания, удалось достичь целостности всех компонентов формы. Так рождается индивидуальный стиль, который отнюдь не следует путать с манерой, то есть с внешней оригинальностью формального решения, активизирующейся, как правило, тогда, когда подлинный стиль художественного произведения не найден. Для произведений настоящих художников типична простота внешних, формальных решений, чрезвычайная сдержанность.

Проблема стиля в репортажной фотографии приобретает особую значимость, ибо репортажная фотография, в силу своих специфических особенностей — документальной сущности, неразрывности связей с жизненным материалом, прямой его фиксации, — не терпит решений чисто внешних, формальных. Прямым следствием здесь является многообразие стилевых форм. Не случайно репортажная фотография оказалась так близка практике искусства социалистического реализма, для которого характерно не только единство идейно-творческих позиций, но и многообразие стилевых решений.

Сейчас много говорят о документаль-

ном стиле как стиле времени. Но следует четко и ясно представлять себе, что подразумевается под этим документальным стилем. Здесь дело не только в прочной опоре на документ, факт. Но еще и в преодолении унифицированности стиля, которой совершенно не терпит фоторепортаж, как и обусловленности форм.

Несколько слов следует сказать и о взаимосвязанности проблем стиля и жанра. Жанр, как и метод, конечно, связан со стилем и оказывает на него влияние. Но связь эта отнюдь не носит характера прямолинейного. В каких-то случаях, например в классицизме, жанр (классический) может диктовать некое стилевое единообразие. Но в других случаях этого может и не быть, жанры не классические, как, например, фоторепортаж, напротив, предполагают многообразие стилей, почерков.

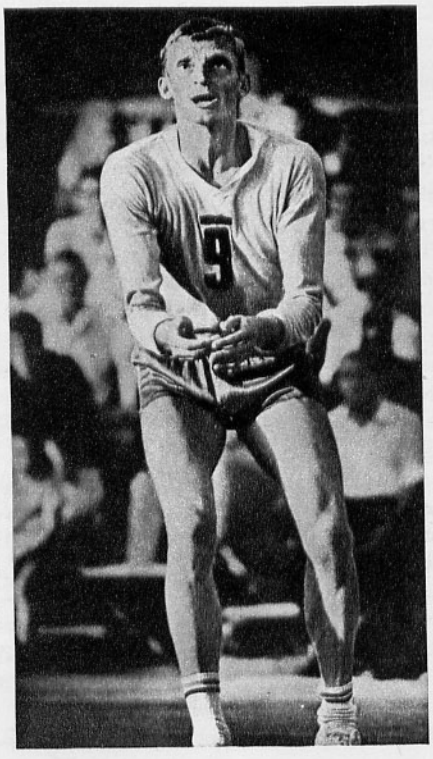
Вот с каких позиций должны подойти мы к анализу и оценке работ слушателей, представленных на факультет по итоговому заданию, так и называвшемуся — «Мой стиль».

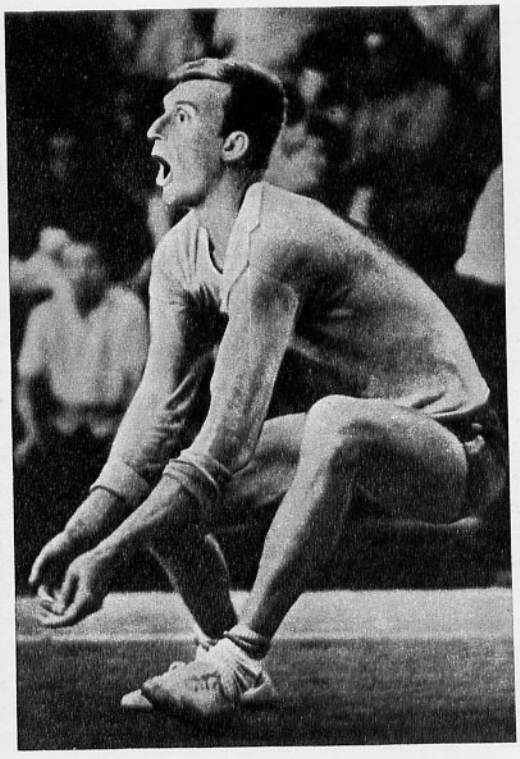
Перед нами две однотипные работы: снимок слушателей Е. Миранского — «Ожидание» и Н. Малышева — «Выпускница». Снимки очень похожи по композиции, по художественному языку, по деталям, жанровым признакам, образному решению. Но как только мы начинаем рассматривать эти работы с точки зрения индивидуального стиля авторов, различие между снимками становится совершенно ясным. Снимок Н. Малышева по стилевому решению представляется удачным. В чем это конкретно проявляется? Формальное решение снимка как в его замысле, так и в композиции, и в использовани деталей точно соответствует содержанию произведения. На выявление идейного содержания (тема может быть условно сформулирована как «Молодость» или «На пороге вступления в жизнь») работает все: выбор типажа, фактура жизненного материала, ритмическое построение кадра, энергичное формирование смыслового центра. Единство формы и содержания снимка и придает ему стилевую завершенность. Обратим внимание на то, что репортажный способ съемки не только не помешал возникновению образного обобщения, но энергично способствовал решению этой задачи искусства. Идея произведения, его образное содержание для нас вполне ясны. На работе лежит отпечаток эмоциональной взволнованности автора: он любуется героиней, прелестью молодости, стоящей на пороге большой жизни. В снимке есть эмоциональная атмосфера, это крайне важно. Заметим также, что изобразительная сторона, изобразительный ряд находятся здесь на хорошем уровне.

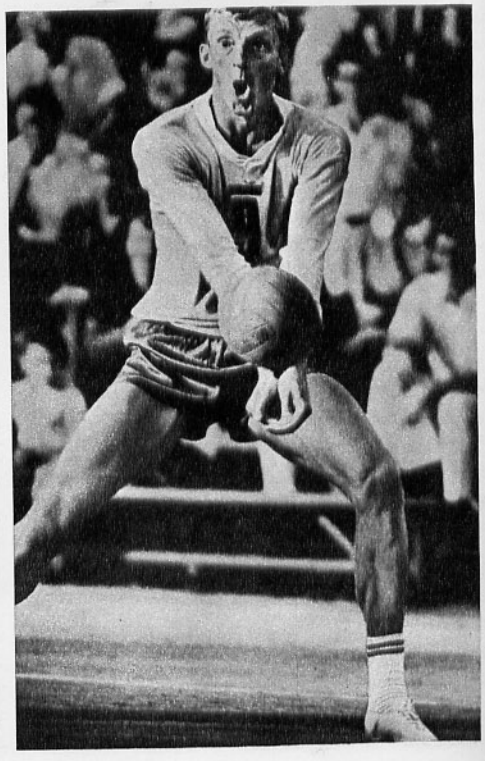
Второй снимок внешне похож на работу Н. Малышева, но главные качества стилевого решения здесь отсутствуют. Идея и образный замысел вещи просматриваются с трудом. Зафиксированный момент представляется случайным, не обязательным. О чем повествует этот снимок? Не определена идея, не определен характер. Окружение главного персонажа случайно и выглядит безликой толпой. Возможно, кто-то начнет придумывать толкование снимка: его герой интеллектуален, он одинок в безликой толпе и т. п. Придумать можно что угодно, поскольку ясности образного решения здесь нет. А отсюда и отсутствие стиля: форма вещи не связана с содержанием.

Нередко среди работ встречались серии снимков, многокадровые репортажи. Такой материал давал прекрасные возможности для выявления авторской индивидуальности. Встречались и сюжеты, крайне интересные для зрителя. Но либо отсутствовал четкий сюжетный ход, либо недостаточно активной была драматургическая линия, либо становился аморфным монтажный ряд и мысль не развивалась от кадра к кадру.

Но может быть, самым главным недостатком было отсутствие жанровой определенности, смешение различных стилистических начал в разных снимках серии. И тогда, конечно, трудно было ожидать законченности стилевого решения всей вещи. Таким примером несоответствия стилевого решения материала и идейно-образного содержания явилась, например, интересная по замыслу работа В. Катаева, представляющая собой своеобразный триптих, наве-







янный известным стихотворением Расула Гамзатова, начинающегося словами: «Мне кажется порою, что солдаты...» Здесь возник некий стилевой разнобой: в один ряд, чисто формально объединены сложный по символике первый кадр, представляющий собой цветную изогелию (к тому же напечатанную с нескольких негативов), кадр, который должен был являться символическим образом войны. А с ним соседствует обычный пейзаж с летящими в небе журавлями — снимок, где отсутствует хотя бы в какой-то мере активизированный композиционный прием, изобразительно связывающий его с предшествующим кадром. И, наконец, заключительная часть триптиха — скульптурный памятник воинам, где также использован мотив летящих журавлей, но, к сожалению, снятый автором чисто репродукционно, без какого-либо решения. Композиция, колорит, способ получения изображения — различны во всех трех случаях, что мешает целостному восприятию идеи, образа, которые лежат в основе замысла, самого по себе очень интересного. Рационально этот замысел оцениваешь по достоинству, но никакого эмоционального впечатления триптих не оставляет.

А вот в триптихе И. Уткина «Спортсмен» мы встречаемся с абсолютно точным выбором приема, который и становится основой стилевого единства вещи. Работа строится на передаче определенного состояния спортсмена, этот прием последовательно проводится через все три снимка и абсолютно соответствует идейно-образному замыслу. Поэтому прием выглядит не внешним по отношению к содержанию, а полностью с ним сливается. Очень точно выражен темперамент не только спортсмена, но и автора, которому явно импонируют эти изображения предельно напряженного состояния спортсмена. Триптих складывается из зафиксированных фаз единого действия, и фазы эти отобраны не случайно, а в точном соответствии с художественным замыслом и темпераментом художника. Форма едина с содержанием, отсюда — целостность вещи, единство стиля.

Наконец, характерной для большого количества представленных снимков является работа Б. Задвиля «Из ночного». Авторы, идущие по этому пути поиска стиля, не навязывают жизненному материалу никаких формальных решений. Поэзия и настроение снимков здесь органически вытекают из реальных сюжетов, жизненных ситуаций. Можно сказать, что стиль рождается из доверия авторов к материалу, от встречи с красотой жизни. Они не ищут никакой внешней красивости, никакой броскости рисунка, все идет от их взволнованного отношения к жизни, любви к природе. Это работы авторов, обладающих большой способностью воспринимать природу эмоционально. Они, как правило, используют чисто репортажную методику съемки. Стиль связан с внутренним миром художника, с эмоциональным его состоянием значительно более тесно, чем с его узко профессиональными навыками, хотя последние также являются очевидными признаками стиля. И многое здесь решает устремленность художественного произведения, пафос художника, то есть единство его эмоционального состояния, его идей, мировоззрения, взглядов.

Итак, по практическому курсу фотожурналистики слушателями факультета была проделана большая работа. Многие из них старались найти и выявить свой стиль, многие найдут и выявят его в будущем, в процессе профессиональной фотожурналистской деятельности. Слушателям есть на кого ориентироваться. Стилистически законченные работы лучших мастеров советской фотографии получили признание во всем мире. Эти работы — образцы и примеры рождения многообразных стилевых решений в рамках единого метода социалистического реализма. Они отличаются неповторимым индивидуальным стилем, несут в себе единство художественного содержания и художественной формы, определенность и четкость идейно-образных решений, что и делает их подлинными произведениями искусства.

Л. ДЫКО,
Г. ПОНДОПУЛО

И. УТКИН
Спортсмен
(серия из трех снимков)

Б. ЗАДВИЛЬ
Из ночного

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

РАСТРОВЫЕ ОБЪЕМНЫЕ ФОТОГРАФИИ

ИНТЕГРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ

В 1908 году профессор Г. Липман доложил на заседании французской Академии наук о своем новом открытии — методе, названном им интегральной фотографией. Современники восторженно встретили это известие. Видные ученые писали, что Липманом найдено «совершенно общее решение редкого изящества».

Рассмотрим вкратце, в чем состоит это открытие.

Г. Липман предлагал производить съемку объекта при помощи особого устройства, названного им интегральной пластинкой. Интегральная пластинка представляет собой совокупность прилегающих друг к другу выпуклых линзовых элементов, расположенных на общей плоскости (рис. 1). Торцовые поверхности линзовых элементов прозрачны и ограничены по сферам определенного радиуса. Боковые поверхности элементов зачернены, «чтобы весьма наклонные лучи не могли попадать из одной ячейки в другую». Толщина их выбрана таким образом, что каждый линзовый элемент рисует изображение объекта на задней сферической поверхности, на которую нанесена светочувствительная эмульсия. Съемка объекта осуществляется самой интегральной пластинкой, без вспомогательной оптики, причем каждый линзовый элемент работает как самостоятельный объектив.

Обрабатывать экспонированную интегральную пластинку можно путем обычного проявления и фиксирования, в результате чего на эмульсии получается серия негативных микроскопических изображений объекта (рис. 2). Очевидно, что эти микроскопические изображения, каждое из которых получено с несколько иной точки зрения, будут отличаться друг от друга. Каждые соседние два микроизображения (да и не только соседние) можно считать стереопарой. После фотографической обработки следует этап восстановления изображения. Интегральную пластинку освещают рассеянным светом со стороны эмульсионного слоя, а глаза наблюдателя находятся со стороны линзовых элементов. Оказывается, что в этом случае наблюдатель увидит одно изображение объекта, проецируемое в пространство в натуральную величину. Поскольку оно составлено из множества элементарных изображений, проецируемых в пространство каждым линзовым элементом, то его обычно называют интегральным. Полученное изображение будет казаться наблюдателю висящим в пространстве на таком же расстоянии от интегральной пластинки, на каком объект находился при съемке. При смещении наблюдателя изображение разворачивается подобно самому объекту. Для интегрального изображения характерна игра бликов и металлический блеск. Оно наиболее близко по своим свойствам к голографическому. Сворачивание интегральной пластинки в цилиндр дает возможность оглядывать изображение объекта со всех сторон в горизонтальном направлении, а при создании интегральной пластинки-сферы — практически со всех сторон во всех направлениях.

Метод интегральной фотографии обладает следующими достоинствами: нет необходимости в лазере ни на одном из этапов получения изображения, принципиально очень просто формируется цветное интегральное изображение, легко осуществляется съемка живых объектов, а также объектов, которые трудно зафиксировать голографически.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ МЕТОДА

Долгое время исследователям не удавалось получить полноценную интегральную фотографию объемного объекта. Лишь в самом общем виде была проверена сама идея метода. Фотографируя самосветящийся объект, они получали затем интегральное изображение объекта, которое висело в воздухе перед пластинкой.

Обстоятельную проверку принципа интегральной фотографии осуществил профессор МГУ П. П. Соколов, в 1911 году опубликовавший результаты своих опытов. Для получения интегральной пластинки он использовал фибровую пластинку толщиной 3 мм, размером 15×20 см. По всей ее поверхности было просверлено 1200 маленьких конических отверстий (рис. 3). Отверстия были просверлены также на отдельном тонком медном листе, наложенном затем на фибровую пластинку со стороны вершин отверстий b; с противоположной стороны пластинки a перед экспозицией накладывалась обыкновенная фотографическая пластинка, обращенная эмульсией к отверстиям. Конические отверстия в фибре играли роль маленьких фотографических камер, а отверстия в медном листе — роль объективов. В результате дифракционной фокусировки получались сравнительно четкие изображения на светочувствительном слое фотографической пластинки. Наблюдение велось со стороны отверстий в медном листе. П. П. Соколовым впервые были получены интегральные изображения светящейся нити лампочки, висящей в пространстве перед интегральной пластинкой.

Исследователи многих стран предлагали различные конструкции интегральной пластинки.

Пытались прессовать целлулоидную пленку, но отказались от нее из-за большой усадки. Применяли в качестве линзовых элементов лупы Стэнхопа, то есть столбики из стекла, например квадратного сечения, имеющие сферическую форму на одном конце и плоские с другого конца (диаметром 2,5 и длиной 6 мм). Интегральная пластинка выполнялась также в виде стеклянных шариков диаметром 0,22 мм, вдавленных до середины сферы в общую плоскость, политую светочувствительной эмульсией. Показатель преломления стекла выбирали равным 2,0 с таким расчетом, чтобы микроскопические изображения объекта располагались на задней поверхности сферы каждого шарика. Неудачи заставили Липмана (1912 г.) составить интегральную пластинку из 12 линз квадратного профиля со стороной, равной 4 см. Ему удалось получить удовлетворительное интегральное изображение простейшего объемного объекта — самосветящейся проволочной фигуры. Позднее (1925—1930 гг.) французский физик Эстанав применил интегральные пластинки, составленные из 95 луп Стэнхопа и 4800 малых отверстий. Он впервые сфотографировал сложный объемный объект — октаэдр из железной проволоки.

Эксперименты по реализации метода интегральной фотографии были пре-

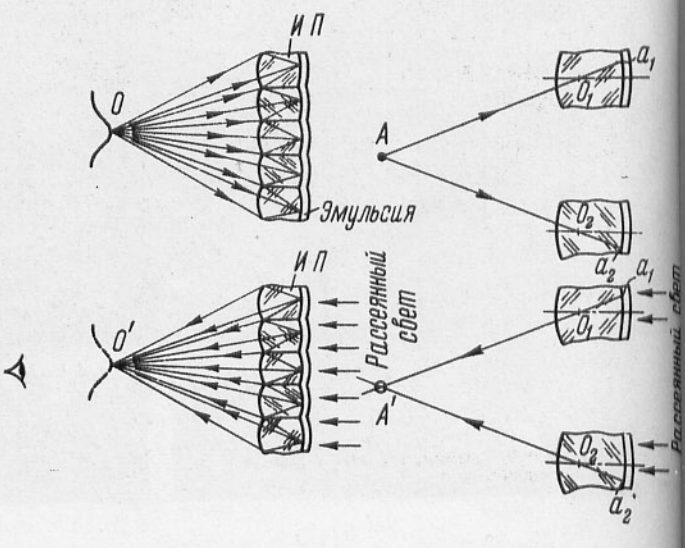


Рис. 1. Схема метода интегральной фотографии по Липману:
O — объект съемки;
O' — восстановленное интегральное изображение объекта съемки;
ИП — интегральная пластинка;
A — самосветящаяся точка;
O_1 и O_2 — центры проекции изображения двух ячеек интегральной пластинки;
a_1 и a_2 — изображения точки A, зафиксированные на эмульсии;
A' — восстановленное изображение точки A, имеющее строгую локализацию в пространстве благодаря определенности положения точек O_1, a_1 и O_2, a_2

Окончание. Начало в № 11 за 1976 год

кращены вплоть до 60-х годов, когда ученые разных стран удвоили попытки найти способы формирования объемных изображений растровыми методами. Большой толчок этому дало появление (серийно выпускающихся) растров со сферическими линзовыми элементами. Эти растры представляют собой совокупность малых плосковыпуклых или двояковыпуклых линзочек, равномерно расположенных на плоскости пластинки.

Приоритет здесь, несомненно, принадлежит советским ученым С. П. Иванову и Л. В. Акимакиной, получившим в 1948 году интегральные фотографии с помощью таких растров. Диаметр отдельных линз на пластинке составлял 0,3 мм, фокусное расстояние — 0,5 мм. Общее количество линз — около 2 миллионов.

В последние годы над получением интегральных фотографий активно работают американские исследователи. Так, например, Поулом использован растр, состоящий из сферических линз диаметром 0,5 мм и шагом 0,5 мм. Общий диаметр растра — 32 мм. Другими учеными применялся растр с цилиндрическими линзовыми элементами с шагом 0,4 и 0,8 мм, а также стеклянные шарики диаметром 0,096 мм и показателем преломления 1,92, насыпанные в один слой на поверхности ртути.

В нашей стране интегральные фотографии хорошего качества недавно получены благодаря использованию растров со сферическими линзовыми элементами, которые изготовляются путем полимеризации тонкого слоя полиэфирных смол на пластинке. Эти растры представляют собой оттиски с металлической матрицы, полученной путем выдавливания стальными шариками лунок на полированном металле. В другом варианте преломляющие поверхности растра выполнены из желатина, нанесенного на стекло.

О ПОСЛЕДНИХ ДОСТИЖЕНИЯХ И ПЕРСПЕКТИВАХ

Исследования последних лет, проведенные в нашей стране, привели к созданию растровой камеры, позволяющей получать интегральные фотографии хорошего качества. Растровая камера реализует так называемый смешанный способ получения интегральных фотографий, впервые предложенный в СССР. Отличие этого способа заключается в том, что объектив камеры формирует промежуточное изображение объекта, на которое затем фокусируется интегральная пластинка. Объектами съемки могут быть модели, статуэтки, а также живые объекты сравнительно небольших размеров. Возможна, например, портретная съемка в условиях фотоателье.

Полученные интегральные фотографии обладают высокой степенью объемности, они кажутся воздушными, висящими в воздухе возле интегральной пластинки, их можно рассматривать во всех направлениях, для них характерна игра бликов и металлический блеск. Образцы интегральных фотографий уникальных объектов, полученные данным способом, экспонируются в Музее Октябрьской революции в Ленинграде.

Конечно, существующие методы получения интегральных фотографий требуют дальнейшего усовершенствования. Предстоит работа по улучшению качества объемного изображения, его стереоскопических свойств, по увеличению угла оглядывания, расширению допустимых масштабов съемки, увеличению глубины резко изображаемого пространства и т. д. Этим и занимаются сейчас исследователи разных стран.

Ученые считают перспективным использование метода интегральной фотографии в ряде областей науки и техники. Например, его можно применять:

для получения объемных фотографий в медицине, биологии, изобразительном искусстве, рекламе, музейном деле и т. д.;

для съемки живых объектов и процессов в технике, физике, биологии и медицине;

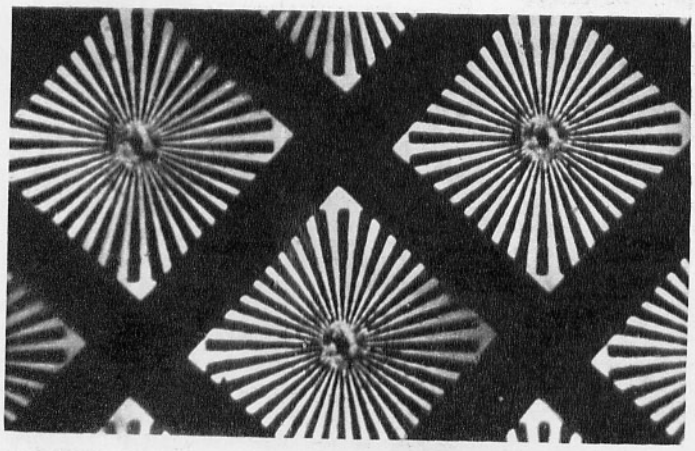
для съемки в цвете быстропротекающих процессов;

для съемки объемных портретов в условиях фотоателье;

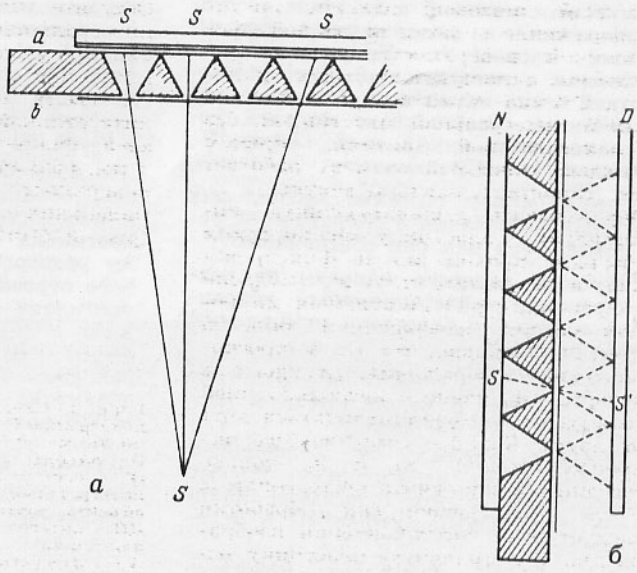
при комбинировании методов голографии и интегральной фотографии для получения объемных изображений, обладающих новыми или необычными информационными и стереоскопическими свойствами, а также для создания новых методов объемной проекции и кино.

В заключение следует подчеркнуть, что возможности растровых и других методов получения объемных изображений этим далеко не исчерпываются.

Ю. ДУДНИКОВ,
кандидат технических наук



Р и с. 2. Микроскопические изображения объекта



Р и с. 3. Схема проверки принципа интегральной фотографии профессором П. П. Соколовым:
а — схема съемки;
б — схема перепечатки для получения позитива и наблюдения точки *S*

ПОЛУЧЕНИЕ РЕПРОДУКЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛАМПЫ-ВСПЫШКИ

Известно, что для получения качественной репродукции необходимо обеспечить равномерное освещение оригинала и исключить возможность образования бликов на изображении. При репродуцировании научных журналов, каталогов, которые часто печатаются на глянцевой бумаге, опасность возникновения бликов достаточно серьезна — они понижают контраст изображения или делают невозможным чтение репродуцированного текста.

В некоторых случаях импульсный осветитель крепится непосредственно на аппарате и обычно расположен вблизи оптической оси аппарата. Если оптическая ось перпендикулярна плоскости оригинала в его центре, появление бликов неизбежно почти для любых репродуцируемых поверхностей.

Особенности приемов репродуцирования с применением вспышки без кабеля, рассматриваемые в данной статье, связаны с идеей двукратного трансформирования изображения, в частности на этапе съемки — ракурсным методом, а на этапе восстановления — в сопряженных наклонных плоскостях. Репродукционная съемка с последующей трансформацией стала возможной в связи с появлением совершенных моделей фотоаппаратов, таких как «Зенит-16», «Киев-15», «Практика».

Эти аппараты особенно удобны для репродуцирования в оперативных условиях, так как они обеспечивают:

высокую точность наводки на резкость при неблагоприятных условиях освещения благодаря применению микрорастра;

практическое совпадение размеров изображения в видоискателе и изображения на пленке;

удобный контроль за положением фотоаппарата относительно объекта при съемке с рук (благодаря наличию прыгающей диафрагмы и репетитора);

возможность установки непосредственно на фотоаппарате компактных мощных импульсных источников света, в том числе фотовспышек с подключением без кабеля к синхроконтактам аппарата.

Каковы условия репродуцирования с применением фотовспышки?

На рис. 1 показано, каким образом лучи фотовспышки, зеркально отраженные от гладкой поверхности бумаги, могут попасть в объектив и на изображение.

Чтобы исключить появление бликов на изображении, необходимо сместить либо фотовспышку относительно аппарата, расположенного по центру оригинала, либо фотоаппарат с фотовспышкой относительно оригинала *.

Рассмотрим случай, когда окно фотовспышки расположено вблизи плоскости, проходящей через край оригинала и перпендикулярной плоскости оригинала.

Возможны два варианта смещения фотоаппарата. В первом случае плоскость пленки параллельна плоскости оригинала (рис. 2). При этом не используется до 65% площади кадра (рис. 2 *а*).

Во втором варианте оптическая ось камеры наклонена на 18÷25° к оригиналу (рис. 3). При этом не используется лишь 15—20% площади кадра, в основном из-за того, что полезно используемое поле изображения в случае прямоугольных оригиналов имеет трапециевидную форму (рис. 3 *а*). Поскольку пленка остается перпендикулярной оптической оси, этот вид трансформации называется ракурсной трансформацией изображения.

Ракурсная трансформация позволяет повысить коэффициент полезного использования площади фотослоя и не вызывает затруднений при съемке, поэтому уделим основное внимание именно этому варианту.

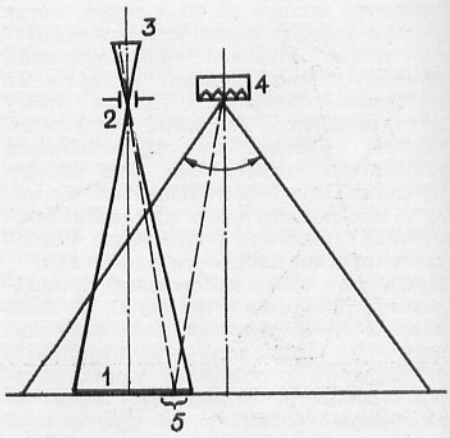
При съемке в ракурсе оригинал расположен не в плоскости, а по глубине пространства предметов. В связи с этим наводку на резкость производят в зоне, лежащей между точкой, в которой пересекаются диагонали трапеции, и точкой, делящей среднюю линию трапеции пополам.

Для конкретных условий съемки глубину резкости определяют по соответствующей шкале, выгравированной на оправе объектива. Например, при расстоянии от аппарата до предмета 0,5 м и диафрагме 16÷22 глубина резкости для объектива с $F=50$ мм составляет ~ 100 мм.

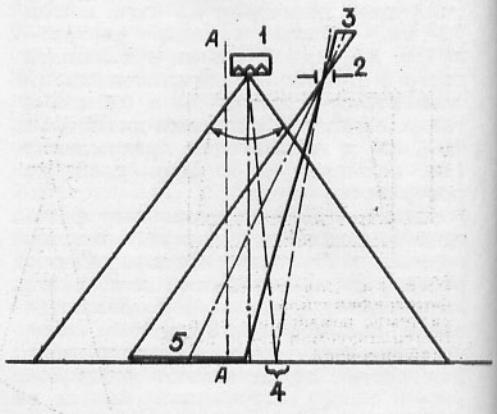
Это позволяет наклонить оптическую ось объектива под углом до 70° к плоскости оригинала, если формат оригинала соответствует журнальному развороту. С увеличением переднего отрезка до 1—2 м освещенность оригинала падает, и, если фотоматериал не имеет резерва по светочувствительности, диафрагмировать необходимо меньше. Глубина резкости объектива с фокусным расстоянием 50 мм при этом достаточна для получения качественных репродукций плакатов, картин и т. д.

Современные фотоаппараты имеют объективы с прыгающими диафрагмами, микрорастр и линзу Френеля в видоискателе, что дает возможность четко фиксировать положение фотоаппарата относительно оригинала по достаточно яркому изображению даже при плохом освещении помещения.

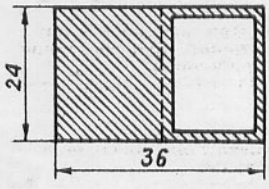
Несмотря на сравнительно невыгодное расположение источника света, падение освещенности в кадре на фотослое в пределах необходимых углов трансформации (от 18 до 25°) не вызывает значительных колебаний оптической плотности негативов как на низкоконтрастных, так и на высококонтрастных материалах.



Р и с. 1. Возникновение бликов на изображении: *1* — оригинал; *2* — объектив; *3* — изображение; *4* — вспышка; *5* — зона блика. Оптическая ось фотографической системы перпендикулярна плоскости оригинала и проходит через его середину

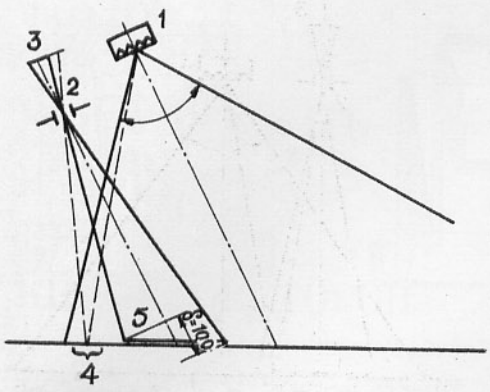


Р и с. 2. Условия, при которых исключено возникновение бликов: *1* — вспышка; *2* — объектив; *3* — изображение; *4* — зона блика; *5* — оригинал; *AA* — плоскость, перпендикулярная оригиналу. Плоскость оригинала параллельна плоскости пленки

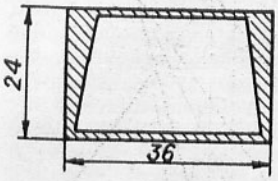


Р и с. 2 *а*. Поле зрения фотографической системы, показанной на рис. 2. Неиспользуемая часть кадра заштрихована

* Разумеется, можно изготовить штатив-держатель для двух синхронизированных фотовспышек и тем самым создать условия, близкие к стационарным. Неплохие результаты дает съемка с вынесенной вбок фотовспышкой в сочетании с зеркалом, установленным вблизи оригинала. Однако эти приспособления можно использовать не везде и не при любом расположении оригинала (репродуцируемый документ может быть расположен в вертикальной или наклонной плоскости и т. д.).



Р и с. 3. Расположение аппарата и фотовспышки при ракурсной трансформации:
1 — вспышка; *2* — объектив; *3* — изображение; *4* — зона блика; *5* — оригинал; *δ* — минимально необходимая глубина резкости (мм)



Р и с. 3 *а*. Поле зрения фотографической системы, показанной на рис. 3. Неиспользуемая часть кадра заштрихована

Р и с. 4. Схема коррекции трапециевидных искажений при увеличении:
1 — негатив; *2* — объектив; *3* — изображение. При восстановлении масштаба изображения трансформацию производят в сопряженных наклонных плоскостях

Р и с. 5. Трансформированное изображение, отпечатанное обычно и по способу обратной трансформации

Следует иметь в виду, что при трансформации качество изображения может ухудшаться из-за уменьшения размеров элементов изображения и из-за сильного диафрагмирования, которое необходимо для получения достаточной глубины резкости в пространстве предметов. Большое диафрагмирование, как известно, приводит к увеличению дифракционного кружка рассеяния.

Однако если ограничиться съемкой оригиналов, объем которых не превышает 1—2 страниц журнального формата, на кадр 24×36 мм, то максимальное уменьшение оригинала по меньшему основанию трапеции не будет превышать 10—14×. Опыты по репродуцированию с одной лампой-вспышкой показали, что хорошие результаты достигаются практически на любых фотоматериалах, имеющих разрешающую способность более 100 лин/мм и необходимую светочувствительность.

Следует отметить особо высокое качество пленки «Фото-32», позволяющей репродуцировать текст, графику, полутоновые изображения, а также вести обычную съемку без смены пленки и перезарядки камеры.

Непосредственное использование трансформированного изображения не всегда удобно и по эстетическим соображениям, и в связи с тем, что масштаб изображения по полю является переменным, и какие-либо измерения изображения невозможны.

Обратная трансформация изображения осуществляется при печати путем наклона кадрирующей рамки на такой угол, при котором линии, являющиеся параллельными в оригинале, будут параллельны на изображении.

Обратная трансформация по ракурсному методу не всегда обеспечивает необходимую резкость изображения по полю. Это связано со следующими обстоятельствами.

Для получения высокого контраста и четкости на отпечатке в копировальном приборе (увеличителе) используют направленное освещение негатива. Другими словами, применение в светооптической системе матированных ламп или матовых стекол, рассеивающих свет, нецелесообразно. Кроме того, диафрагмирование объектива увеличителя до значений 11—16 резко ухудшает равномерность освещенности экрана из-за трудностей юстировки источника света.

Известен способ, который обеспечивает резкость изображения по полю при любых значениях диафрагмы. Это обратная трансформация в сопряженных наклонных плоскостях. Взаимное расположение негатива, объектива и экрана в этом случае показано на рис. 4.

Следует обратить внимание на то, что освещенность в плоскости наклонного экрана будет переменной даже при негативе, имеющем одинаковую плотность, и при равномерном освещении *.

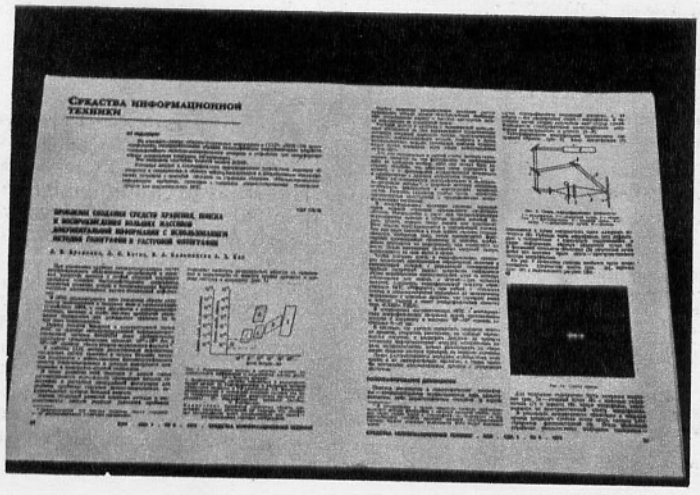
В процессе печати неравномерность экспозиции устраняют путем маскирования: изображение, даваемое увеличителем, перекрывают заслонкой, изменяя выдержку по полю кадра в нужных пропорциях.

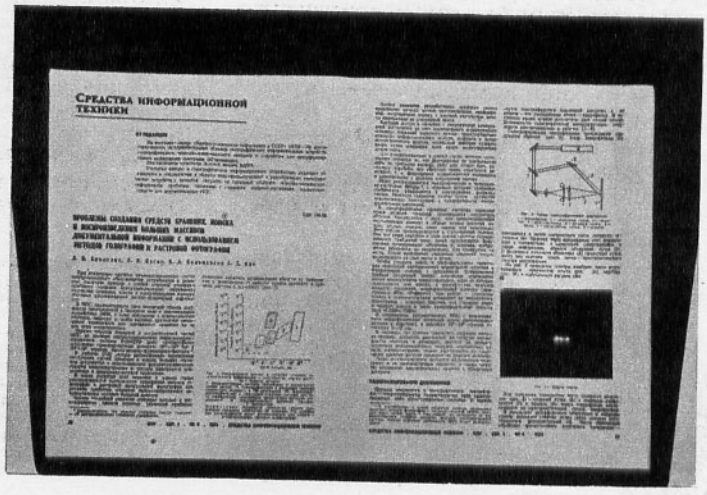
Чтобы наклонить фильмовый канал на определенный угол в увеличителе, нужно увеличить зазор между корпусом осветителя и кронштейном с помощью прокладок. Однако может оказаться, что необходим специальный фильмовый канал, например из двух стеклянных пластинок, разделенных прокладкой. Его можно расположить под заданным углом без перестройки увеличителя.

При всех обстоятельствах желательно использовать в увеличителе проекционную низковольтную лампу с концентрированным телом накала.

А. КАН,
кандидат технических наук

* Расчет отношения освещенностей для крайних точек изображения при трансформации в наклонных плоскостях приведен в кн.: В. Н. Бегунов. Трансформирование оптических изображений. М., «Искусство», 1965.





В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

УВЕЛИЧИТЕЛИ «НЕВА»

Многие фотолюбители в письмах в редакцию просят рассказать об имеющих большое распространение увеличителях типа «Нева». Удовлетворяем их просьбу.

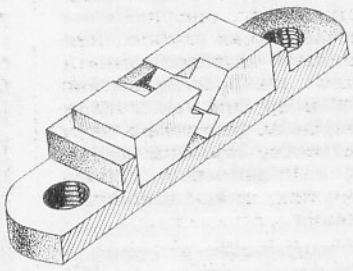


Рис. 1

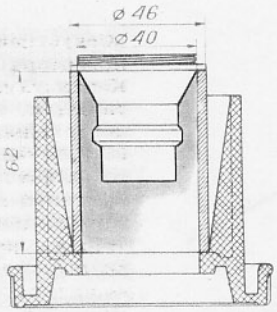


Рис. 2

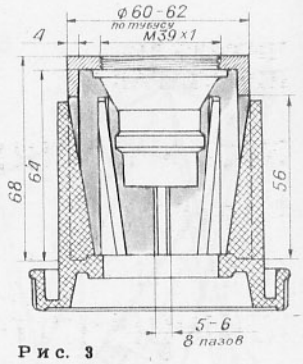


Рис. 3

Для проекционной печати с черно-белых и цветных негативов, снятых на 60-мм пленке, выпускаются так называемые среднеформатные фотоувеличители «Нева-2м», «Нева-3м», «Нева-4». Они имеют единую оптическую схему.

По конструкции приборы являются настольными увеличителями вертикального типа. В качестве основного объектива применен «Индустар-23У» с фокусным расстоянием 110 мм и относительным отверстием 1 : 4,5. В осветительную систему проекторов входит двухлинзовый конденсор диаметром 113 мм с фокусным расстоянием 90 мм.

Увеличители «Нева-3м» и «Нева-4» имеют в комплекте второй конденсор и сменный объектив «Индустар-50У» с фокусным расстоянием 50 мм для печати с негативов 24×36 мм. Этот объектив дает возможность получать на основании увеличителя с «леечного» кадра отпечатки размером до 30×40 см. Максимальный размер отпечатка с негатива 24×36 мм, получаемый с основным объективом на основании увеличителя «Нева-2м», не превышает 10×15 см.

В качестве источника света используется обычная осветительная лампа мощностью до 100 Вт с матовой или молочной колбой. Наличие в комплекте увеличителя матового стекла в оправе, надеваемого на электролампу, позволяет применять лампу и с прозрачной колбой.

Негативная рамка увеличителей «Нева» укомплектована вкладышами. С их помощью производят печать с негативов форматом 60×90, 60×60, 60×45, 24×36 мм, а также с негативов форматом 24×58 мм, снятых панорамным фотоаппаратом «Горизонт».

Проектор в «Неве-3м» и «Неве-4» перемещается с помощью шарнирного параллелограмма, обеспечивающего широкий диапазон масштабов увеличения. В случае необходимости кратность увеличения можно изменять путем передвижения вдоль вертикальной стойки кронштейна, к которому крепится параллелограмм.

В «Неве-2м» изменение масштаба увеличения осуществляется только перемещением кронштейна с проектором вдоль вертикальной стойки.

Перемещение объектива при наводке на резкость в «Неве-3м» и «Неве-4» осуществляется передвижением каретки по двум направляющим или вращением резьбовой оправы фокусировочной втулки. Резьбовая оправа увеличителей имеет ограниченный интервал перемещения объектива и служит только для точной установки на резкость.

«Нева-3м» снабжена дополнительным устройством для автоматической регулировки резкости при изменении маштаба увеличения.

В «Неве-2м» наводка на резкость производится при помощи резьбовой оправы, которая обеспечивает перемещение объектива на всем диапазоне увеличений.

«Нева-2м» и «Нева-4» имеют щелевой оптический индикатор, облегчающий наводку на резкость независимо от масштаба увеличения (рис. 1).

Узел автоматической наводки «Невы-3м» настроен под конкретные, входящие в комплект увеличителя объективы и негативную рамку. В случае замены стекла негативной рамки возможна подстройка узла автоматики путем нахождения нового положения фокусировочной оправы. Произвольная замена объективов или смещение копиров на плате нарушает работу узла автоматической наводки, наладка которого требует специальных приспособлений и определенных навыков.

В случае применения фотоэкрана, для компенсации его толщины, необходимо установить на стойке увеличителя, между фиксаторным штифтом и кронштейном, специальное кольцо, высота которого должна строго соответствовать толщине основания фотоэкрана.

При наводке на резкость по щелевому индикатору (в «Неве-2м» и «Неве-4») негативную рамку нужно выдвинуть так, чтобы проекция световой щели индикатора находилась в центре экрана. Если фокусировка неправильная, то верхняя и нижняя части световой щели будут размыты и смещены относительно друг друга. Перемещая объектив, добиваются соединения верхней и нижней линии световой щели в одну четкую прямую.

Для получения на экране «Невы-2м» с негативов форматом 24×36 мм увеличения более четырех крат рекомендуется использовать «Индустар-50У», приблизив его к негативной рамке. Не изменяя конструкции увеличителя, это можно осуществить, установив объектив с удлинительной втулкой внутри фокусировочного тубуса. Желательно, чтобы объектив был обращен передней линзой к экрану. Удлинительную втулку проще всего склеить из картона или свернуть из мягкого металла (рис. 2). Более надежна установка объектива с помощью точеной втулки, подогнанной по внутреннему диаметру фокусировочного тубуса с фрезерованными пазами под его ребра жесткости (рис. 3).

При установке объектива «Индустар-50У» входящий в комплект «Невы-2м» конденсор с фокусным расстоянием 90 мм не обеспечивает удовлетворительного равномерного освещения экрана. Поэтому рекомендуется применять имеющийся в продаже конденсор К-58 диаметром 57,5 мм с фокусным расстоянием 58 мм.

Ю. ДАВЫДОВ,
М. ЛИХТЦИНДЕР

Сравнительные технические характеристики увеличителей «Нева»

Показатель	«Нева-3м»	«Нева-4»	«Нева-2м»
Диапазон увеличений при проекции на собственный экран, крат:			
а) автоматическая наводка на резкость			
с «Индустаром-23У»	1,8—5,4		
с «Индустаром-50У»	2,4—10,5		
б) ручная наводка на резкость			
с «Индустаром-23У»	1,6—5,4	1,6—5,4	1,6—4,3
с «Индустаром-50У»	0,8—13	0,8—13	
Максимальное увеличение при проекции на экран вне увеличителя, крат:	>20	>20	10
Освещенность в плоскости экрана, люкс:			
с «Индустаром-23У» при увеличении $2,5^x$	120	120	120
с «Индустаром-50У» при увеличении 5^x	65	65	
Равномерность освещенности по полю проекции:			
с «Индустаром-23У»	0,65	0,65	0,65
с «Индустаром-50У»	0,6	0,6	
Предел разрешения оптической системы, лин/мм:			
а) с «Индустаром-23У»			
в центре поля	30	30	30
по краям поля	14	14	14
б) с «Индустаром-50У»			
в центре поля	45	45	
по краям поля	20	20	
Габаритные размеры, мм:			
высота при максимальном увеличении	1500,	1500	1250
размер основания	460×620	460×620	375×410

ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ

КАК УЛУЧШИТЬ РАБОТУ ДИА- И КИНОПРОЕКТОРОВ

Фото- и кинолюбителей порой не удовлетворяет качество проекторов: малы количество света и размеры изображения, недостаточна четкость изображения. В момент включения часто выходит из строя лампа из-за появления экстремальных (пусковых) токов, сжигающих тело излучения. Дело в том, что при малом сопротивлении нити накаливания в холодном состоянии пусковой ток может превысить величину допустимого тока в несколько раз.

Для увеличения светоотдачи можно заменить штатную лампу проекторов на галогеновую типа КГМ 12/100, у которой при такой же мощности световой поток в 2 раза больше.

Это даст возможность увеличить размеры изображения или «пробить» темные кадры. При этом улучшится и цветопередача. Кроме того, лампы с йодным циклом обладают значительно большим сроком службы, чем обычные.

Переделка проектора заключается в изготовлении патрона-переходника, чертежи которого показаны на рис. 1—3. Для замены штатной лампы на галогенную в диапроекторе «Этюд» следует, кроме того, ввести в схему понижающий трансформатор. Им может служить любой трансформатор достаточной мощности с выходным напряжением 12 В.

Для изготовления патрона-переходника необходимы цоколь от сгоревшей штатной лампы и вставка, которую вытачивают из стеклотекстолита (или текстолита). Вставка для кинопроектора «Луч» и диапроектора «Свет» показана на рис. 2, для диапроектора «Этюд» — на рис. 3.

Контактами во вставках служат контакты от гнездных колодок многоконтактных круглых разъемов типа Р, РР, РШ, РГ и других. Их запрессовывают в вставку, укорачивают и припаивают к соответствующим контактам цоколя. Вкладыш в цоколь устанавливают так, чтобы контакты вкладыша и байонетные штыри цоколя находились в одной плоскости.

Применив автоматическое двухрежимное включение лампы проектора, можно значительно повысить срок ее службы. Принципиальная электрическая схема включения показана на рис. 4. Устройство защиты работает следующим образом. В момент включения пусковой ток лампы резко ограничивается включенным последовательно с ней резистором R_1. После разогрева нити накаливания лампы ее сопротивление увеличивается и падение напряжения на нем оказывается достаточным для срабатывания реле P. При этом одна пара контактов реле замыкает накоротко ограничивающий резистор R_1, обеспечивая нормальный режим работы проекционной лампы, а вторая — облегчает тепловой режим реле благодаря введению дополнительного резистора R_2 в цепь его обмотки. Так как контакты реле коммутируют только часть тока лампы, а напряжение на них не превышает напряжения на ограничивающем резисторе, можно применять малогабаритные реле типа РСМ-2, РЭС-6, РЭС-9, РЭС-22.

Указанные на схеме детали рассчитаны для использования лампы КГМ 12/100, но их легко скорректировать под любую проекционную лампу. В схеме используется реле РСМ-2 (паспорт РФ 4500031) (Ю 1718151) с сопротивлением обмотки 60 Ом (1400 витков провода ПЭЛ 0,12 мм) и током срабатывания 68 мА.

Налаживание схемы сводится к подбору резисторов R_1 и R_2.

Р. ЛЯХОВСКИЙ,
В. ЧУДНОВСКИЙ,
фотолюбители
(Одесса)

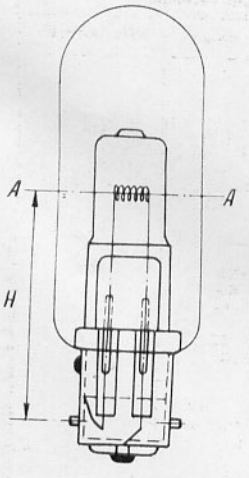


Рис. 1

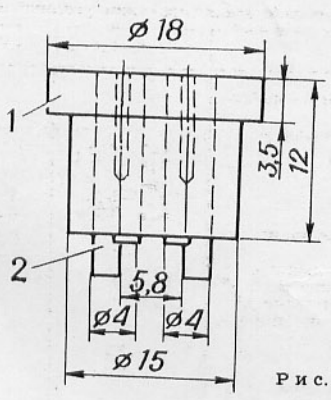


Рис. 2

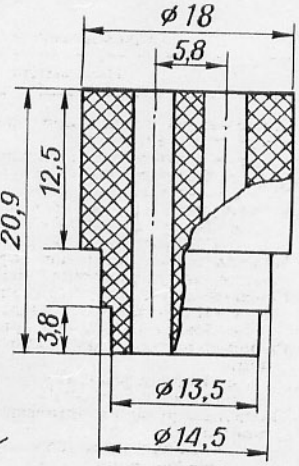


Рис. 3

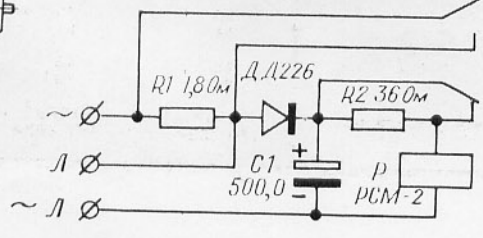


Рис. 4

УДАЧНЫХ КАДРОВ!

Окончание. Начало см. на стр. 24.

И подобное превращение технического инструмента в творческое средство происходит буквально со всем, к чему прикасается ищущая рука фотографа. Вспомним, что выбор длительности выдержки — это не только условие правильного экспонирования негатива, но и средство передачи движения, его эффектов. И здесь можно найти такую массу чудес, что одного бы этого хватило на годы любопытнейших поисков. А пленка? Правильно подобранная и правильно экспонированная пленка — условие создания грамотного отпечатка. Но всегда ли это так? Один талантливый фотограф признался, что все его выставочные работы, по которым, собственно, мы его и знаем, сделаны с «дрянных» негативов. Парадокс? Ничуть. Стандартный негатив предполагает и стандартный отпечаток. Нестандартный требует особого, «индивидуального» подхода. Грубое зерно — вообще-то говоря — дефект, нежелательное явление, но оно же при сознательном и умном использовании — эффектное художественное средство. Говорят, искусство начинается там, где кончаются правила и начинаются исключения. Не будем вдаваться в подоплеку этого суждения, но заметим, что должна существовать цель, определенная задача, которую ставит перед собой автор.

Долог ли путь к вершинам фотографического мастерства? Долог, если мысленно проследить все то расстояние, которое отделяет вершинные достижения фотографии от заурядных, без мысли нащелканных снимков. И в то же время: «Свои лучшие снимки из «Решающего мгновения», — говорит Картье-Брессон, — я сделал через четырнадцать дней после того, как начал фотографировать...»

Но, может быть, это высказывание справедливо только в отношении незаурядных личностей, а рядовому фотографу необходимо пройти период «накопления ценностей». Ответ тут, видимо, каждый должен дать себе сам.

Действенность снимка, а следовательно, и его ценность, возрастает, когда он доходит до зрителя. Эту возможность дает снимку пресса. Фотография все больше расширяет сферы своего применения в изданиях. От отдельных снимков, призванных иллюстрировать литературные материалы, фотография пришла к очеркам, в которых текст служит лишь кратким комментарием, направляющим наше внимание. Фотоповесть, фотопоэма, фотороман... К счастью, сейчас это уже не только фантазия. А что будет завтра? Какое последует продолжение? Ответ труден, но мы вправе ожидать его от фотографии. И не только ожидать, но и вносить в нее, в фотографию, свою посильную лепту. Так пожелаем же друг другу удачных кадров!

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Уважаемая редакция! В вашем журнале публикуется немало интересных снимков разных авторов. У нас есть к редакции два предложения на новый, 1977 год. Во-первых, хотелось бы видеть на страницах журнала как можно больше фотографий тех авторов, которые живут и работают в союзных республиках, в частности в Средней Азии. И, во-вторых, неплохо было бы время от времени представлять в «Советском фото» дебютантов в фотожурналистике, молодых, но, естественно, достигших определенных успехов на этом поприще фоторепортеров. На их примере юные читатели, желающие посвятить себя работе в прессе, могут многому научиться.

В. ПОЛЕЦКИЙ и
М. ДУБРОВИН,
Москва

Ред.: Редакция планирует в наступающем году опубликовать ряд материалов, рассказывающих о творчестве профессионалов и любителей союзных республик. Второе ваше предложение также заслуживает внимания и будет претворено в жизнь.

На четвертой странице обложки «Советского фото» № 7 за 1976 год помещен снимок В. Соколова и А. Саакова «Когда смеются дельфины». Этот же снимок, опубликованный в журнале «Демократический журналист», называется «Улыбочку, пожалуйста!». Можно ли один и тот же снимок одного автора помещать в разных изданиях? Не является ли это нарушением журналистской этики?

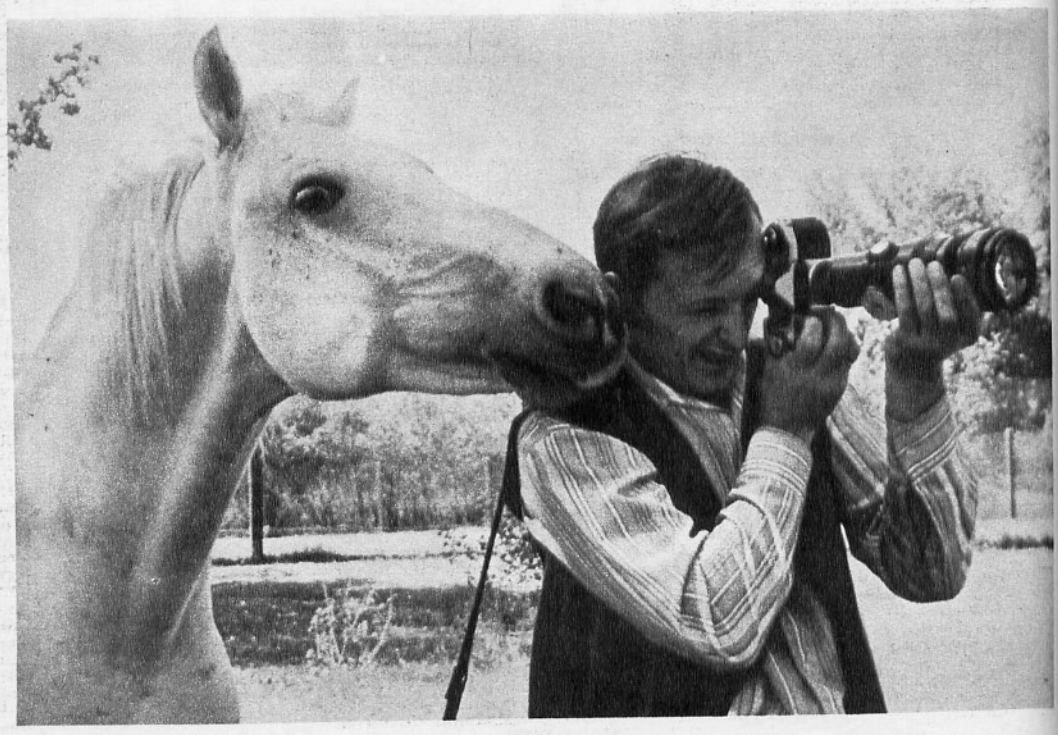
А. КУЛЛЫЕВ,
Ашхабад

Ред.: Специфика нашего журнала такова, что в нем публикуется довольно много снимков, которые были или будут опубликованы в других изданиях. Мы представляем читателям достижения советской фотографии вне зависимости от того, прошли ли они апробацию в прессе, на выставках или нет. Если автор посылает свой снимок в два издания разного профиля (исключая «Советское фото»), то он должен уведомить об этом обе редакции. Что касается разных названий, то бывает, что сам автор с течением времени меняет одно название на другое, по его мнению, более удачное. Случается, редакция дает снимку свое название, но в этом случае его желательно согласовать с автором.

Дорогая редакция! В журнале «Советское фото» № 6 за 1976 год напечатан снимок «Лебедь». Он вызвал у меня удивление. Любому, даже неискушенному в технике фотографии, сразу становится ясно, что изображена одна и та же балерина. Изображение ее отпечатано несколько раз с одного негатива. Единственное достоинство фотографии — техника исполнения в позитивном процессе. Интересно, что подобный фототрюк я обнаружил (как, наверное, и другие читатели) в снимке «Усилие» зарубежного автора П. Януса, получившего премию на конкурсе «За социалистическое фотоискусство» («СФ», 1976, № 3). Так что же это — вполне допустимый прием в фотоискусстве?

Л. БЛЕХМАН,
Пенза

Ред.: Прием допустим в том случае, если он не вступает в противоречие с содержанием. На наш взгляд, в снимках, упомянутых Вами, дело обстоит именно так.



В. ПОЛЯКОВ
(Москва)
На темы воспитания

В. ФАЛИН
(Киев)
Не забудь закрыть диафрагму

«СОВЕТСКОЕ ФОТО» В 1976 ГОДУ

РЕПОРТАЖИ, СТАТЬИ, ОБЗОРЫ ФОТОВЫСТАВОК, СНИМКОВ, ЗАМЕТКИ

Алеев Р. Языком плаката (3).
Алексеев В. Отобразить время великих свершений (7, 8).
Алтаева А. Вручение призов победителям IX Международного конкурса «За социалистическое фотоискусство» (9).
Аркари А. Горы без слов (3).
Ахломов В. Моя главная тема (3).
Баташов М. Фоторепортер на белой олимпиаде (6).
Беккер С. Историограф города (9).
Березин А. Страницы героической летописи (3).
Бессмертие Сальвадора Альенде (9).
Богатырев В. Защита окружающей среды (3); Алгоритмы призвания (8); Медицина и электроника (12).
Богданов В. Красота и грация (12).
Бугаева М. Итоги IX Международного конкурса «За социалистическое фотоискусство» (1).
Вартанов Ан. К вопросу о современном видении (6); Становление репортажа (10); Рождение фотосерии (11); На новом этапе (12).
Великжанин В. Рассказ о Башкирии (9).
Виленкин В. Съемка длиной в жизнь (11).
В объективе — жизнь (5).
Волков-Ланнит Л. Рождение советской фотографии (1); Черты великого образа (4); Вижу Маяковского (9).
Всесоюзный семинар фотожурналистов (6).
Вступая в десятую пятилетку (1).
В честь XXV съезда КПСС (2, 4).
Выдрин С. Ангола на новом пути (6).
Высокая награда Родины (7).
Выставка А. Родченко в Италии (9).
Генс Л. Ближе к жизненной правде (6).
Головня А. Искусство портрета (4).
Гольдберг И. Юбилей пионерской студии (10).
Горизонты Нечерноземья (8).
Грановский В. Строится Зейская ГЭС (12).
Громов М. Три грани искусства (7).
XXV съезд КПСС (3, 4).
Дела и планы фотосекции (2).
Денисов Р. Второе рождение города (8).
Дневник соревнования на ЗИЛе (4).
Дыко Л. Традиции и современность (7).
Дянков К. «Болгарскому фото» — 10 лет (9).
«Европа-75» — II биеннале фотографии (6).
Захарченко В. Из тысячи мгновений (5).
Из почты журнала (5).
Иллеш В. Боевое искусство фотомонтажа (8).
Каган М. К проблеме жанра (3).
Карпычев А., Столяренко А. Фотоконкурс «Правда-75» (5).
Киладзе С. Зураб Датуашвили (10).
Кичин В. На рубеже двух пятилеток (2); Найти свою тему (7).
Князева И. Нас вместе называют — Ленинград (11).
Коваленко Г. За высокое качество (8).
Коваленко Н. С пользой для дела (11).
Козлов А. Добрый взгляд на мир (3); О нашем современнике (4); «Свема» — «Орво» — «Ассофото-75» (5).
Королев А. «Фотография-75» (8).
Котыш Н. Всегда в пути (7).
Красуцкий И. Издательство «Планета» и его продукция (1); Семинар в Сыктывкаре (5); Семинар в Башкирии (7).
Крупнов Р. Сельским любителям — базовые фотоклубы (11).
Кудрявцев А. На трудовой вахте (2).
Кудрявцев Э. Умение видеть главное (10).
Кузнецов В. Фоторепортер-баталист (8).
Кузнецов Г. Во имя мира (5).
Лейкин А. Конкурс спортивной фотографии (7).
Лекторий ЦДЖ: выпуск десятый (9).
Леонтьев М. Проблемы фотолюбительского движения (2); Праздник фотоискусства (4); Валдис Браунс (9); На пути к мастерству (10).
Макаров А. Имя ее — Надежда (7).
Маршани А. Жатва на Кубани (12).
Мастер портретной светописи (11).
Мир во имя созидания (6).
«Мир глазами рабочего класса» (12).
Мечетович Л. Талант и мастерство (9).
Морозов С. О развитии документальной фотографии (9).
На Всемирном конгрессе (3).
Наши сердца с тобой, партия (4).
Оганов Г. Сила образной публицистики (6).
Одноколкин А. Отцовское поле (7).
Олимпиада-76 (10).
Осколков С. На венгерской земле (4).
Парлашкевич Н. Десять дней на БАМе (10); Станислав Яворский (11).
Парторг завода (3).
Петров Б. В целях мира и прогресса (2).
Петров В. Первый республиканский слет (9).
Пивоваров А. Встреча с секретарем обкома (9).
Пламенный борец за мир, за коммунизм (12).
Подберезский Д. Фотоклубу «Минск» — 15 лет (5).
Поздравляем с наградой! (6).
Покровова А. Рольф Линдель (ФРГ) (1); «Фотоспорт-76» (11).
Пондопуло Г. Проблема реализма в фотографии (1); Эстетика формализма и западное фотоискусство (10).
Понкин В. Две точки зрения (1).
По страницам иностранной прессы (4).
Почетная задача фотомастеров (9).
Прозорова Л. Встречи в Чехословакии (3).
Резниченко В. На севере Португалии (10).
Репортаж из Минска (6).
Родин К. Приметы роста (11).
Рябчиков Е. День нашей Родины (3); Звездный путь (4).
Самотлор, год 1975-й... (1).
Сейков В. Пресс-фото БТА (9).
Селезнев И. «Красногорск-75» (8).
Семенов Н. Смотр самодеятельного искусства (1).
Семидесятипятилетие Василия Малышева (2).
«Советское фото»: цифры и факты (4, 5, 6).
Современное видение в фотографии (2, 5).
Соловьев С. Ильичевск — порт Черноморья (2).
Софронов А. Во имя созидания (6).
«Средняя Азия вчера и сегодня» (10).
Стоян Керблер (8).
Счастливых дорог, КамАЗ! (6).
Тихонов Н. Во имя мира (6).
Устинов А. Встречи с друзьями (5).
Федоровский Е. Выставка А. Григорьева (7).
Филатов А. День премьер (9).
Фотограф президента Альенде (6).
Фотожурналисты рапортуют... (4).
Фомин А. Шаги в журналистику (10).
Хозин Г. В космических высотах (1).
Читатель — редакция — читатель (1—12).
Шапошникова О. Вячеслав Тарновецкий (10).
Шерстенников Л. Три часа в барокамере (9).
Шитов В. Секретарь райкома (2); Эргономика — наука XX века (6); Репортаж с орбиты (7); Магистраль пройдет сквозь тайгу (11).
Юодакис В. Система моральных стимулов и фотография (10).

НА ФАКУЛЬТЕТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА

Дыко Л., Пондопуло Г. В поисках индивидуального стиля (12).
Иванов Л. И снова о портрете (8).
Морозов С. Фотография как разновидность изобразительного искусства (5); Развитие изобразительных средств фотографии (6).
Образность изображения (10).
Рассказ о Чуйском тракте (7).
Творческий замысел в работе фоторепортера (2).
Трудная тема: замысел и воплощение (4).

БЕСЕДЫ С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Шерстенников Л. И увлечение, и творчество (1); Взгляните на эти лица (2); Тот самый миг (3); Действительность и снимок (4); Увидеть свое (5); От фрагмента — к целому (6); Воплощение замысла (7); Прием, но не штамп (8); Путь к истокам творчества (9); Как оценить снимок? (10); На стыке жанров (11); Удачных кадров! (12).

ОБЛОЖКИ, ВКЛАДКИ

Абрамочкин Ю., Песов Э. Трептов-парк. По случаю 25-летия образования ГДР советская правительственная делегация во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым возложила венок к памятнику советским воинам, отдавшим жизнь в борьбе за освобождение и счастье народов (5); Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на праздновании 50-летия образования Молдавской ССР (12).
Богданов В. Пашка (6); Балетный класс (9).
Белинский Ю. Ленинградский мотив (11).
Будан В. Олимпийская чемпионка, гимнастка Эльвира Саади (10); Олимпийская чемпионка по прыжкам в воду Елена Вайцеховская (10).
Вайцекаускас Ю. Долина реки Дубиса (12).
Васильев С. Оля (10).
Великжанин В. Людмила Пахомова и Александр Горшков (5).
Голяк М. Каравай передовикам уборки (6).
Гущин А. Омский пластмассовый завод (12).
Добровольский Н. Белокрылые чайки (5).
Донской Д. На олимпийском стадионе Монреаля. Идет команда Советского Союза (10); На световом табло горит надпись: «До встречи в Москве» (10); Монреаль. Олимпиада-76. Велотрек (10).
Иванов Л. Скульптор С. Тавасиев (8); Действительные члены Академии художеств СССР А. и С. Ткачевы (8); С. Коненков (8).
Ивченко П. Лето (5).
Ищенко Ю. В северном порту (2); Лыжники (3).
Казлаускас И. Во льдах Арктики (12).
Кальвялис И. Из серии «Дюны» (1); Березка (12).
Клипиницер Б. Симфония на льду (1).
Ковалев В. Монтажники (8).
Ковтун А. Василий Шукшин (6).
Козловский Н. Лебедь (6); В минуту отдыха (12).
Костин В. Икар (9).
Кубасов В. Летчик-космонавт СССР А. А. Леонов в кабине космического корабля «Союз» (7); В кабине космического корабля «Союз-19» Томас Стаффорд, Дональд Слейтон и Алексей Леонов (7); Подписание совместного советско-американского свидетельства Международной федерации авиационного спорта (7).
Ланговиц П. Синяя птица (6).
Лашков А. Домик у леса (10).
Лебедев В. Земля слушает небо (7).
Леонидов Л. В. И. Ленин. 1920 год (4).
Леонов А. Космический корабль «Аполлон» перед повторной стыковкой (7); Летчик-космонавт СССР В. Н. Кубасов в кабине космического корабля «Союз» проводит эксперимент (7); Космический корабль «Аполлон» (7); Момент стыковки космических кораблей «Союз» и «Аполлон» (7).
Лобов А., Устинов Л. Самотлор, год 1975-й... (1).
Максимов Б. Слесарь Владимир Малахов (9).
Малеваный О. Таллин (8).
Малышев В. Тракторист Сергей Варламов (4); Колхозник Ласурия Таркун (4); Художник Василий Бородай (4); Сталевар Владимир Метревели (4); Маляр Вера Федина (4); Актриса Руфина Нифонтова (4).
Миронец О. «Аврора» праздничная (11).
Михайловский В. Утро (9).
Моклецов А. Космонавты А. Леонов и В. Кубасов (2); Байконур. Космический корабль «Союз» в момент установки (2); Байконур. Начало старта космического корабля «Союз» (2); Старт космического корабля «Союз» (2).
Мусаэльян В. Москва. Кремлевский Дворец съездов. Пионеры вручают цветы президиуму XXV съезда КПСС (5).
Никитин В. Белые ночи (11).
Плакат художника Н. Бабина, выпущенный издательством «Плакат» (3).
Плахов Н. Скачки (9).
Рубашкин А. Солдатский вальс (5).
Сааков А. Солистка Государственного академического ансамбля народного танца Грузии Лия Чрикишвили (8).
Свиридова Н., Воздвиженский Д. Мечта (1).
Семенов А. Ударная стройка десятой пятилетки Чиркейская ГЭС (Дагестан) (11).
Смирнов С. Генеральный секретарь Всемирного Совета Мира Р. Чандра вручает «Золотую медаль мира» Генеральному секретарю ЦК КПСС товарищу Л. И. Брежневу (1); Члены Политбюро ЦК КПСС в главном сборочном цехе ЗИЛа (7); Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев приветствует рабочих завода (7).
Соколов В., Сааков А. Когда смеются дельфины (7).
Степанов В. Лето (6).
Сутир В. Королева высоты (9).
Суткус А. Зима (1); Автострада Вильнюс — Каунас (12).
Чин-Мо-Цай В. Ветеран Норильского горно-металлургического комбината, ударник коммунистического труда, кавалер ордена Ленина Федор Тихонин (2); Девушка из Норильска (3); На озере Лама (9).
Яворский С. Пруд (11).

ТЕХНИКА

ФОТОГРАФИИ

Андреев А. Фотоаппаратура в десятой пятилетке (1).
Баканов А. Слайды и фотографика (9).
Бергольцев Л. «Лейке» — 50 лет (1); «Лейкафлекс» (6).
Бунимович Д. Экспозиция при дневной съемке (10).
Васильев Б., Климов В. Фоторужье с гидропередачей (8).
Вольфинзон М., Баранов С. Фотокамеры: предложение и спрос (7).
Воробьев В. Фотопринадлежности и их применение (2, 3, 4, 5).
Давыдов Ю., Лихтциндер М. Увеличители «Нева» (12).
Дерстуганов Г. Цветная фотография за одну минуту (3).
Дикарев П. Простейшая телеприставка (1).
Дудников Ю. Растровые объемные фотографии (11, 12).
Емельянов Ю. Предварительная установка диафрагмы (11).
Иванов А. Голография — окно в третье измерение (7).
Камеры фирмы «Пентакон» (5).
Камский Ю. Рефлексная печать (5).
Кан А. Чтение микрофильмов (8); Получение репродукций с использованием лампы-вспышки (12).
Кравцова И. Новые аппараты (2).
Кур А. Прибор для определения экспозиции при печати (11).
Кухтин Ю., Ветров Л. Устройство для объективов с моргающей диафрагмой (1).
Лугов Д. Приборы для обработки пленки (7).
Луговьер Д. Импульсные лампы завода «Норма» (5).
Ляховский Р., Чудновский В. Как улучшить работу диа- и кинопроекторов (12).
Мирошник А., Фомин Ю. Калькулятор выдержек для печати (10).
Михальчук Б. Полезный совет (1).
Наглядно о технике съемки (11).
Никонов Л. Съемка с насадочными линзами (5).
Ночной пейзаж (5).
Отвечаем читателям (8).
Падалко А. Новые зеркальные аппараты (4).
Петров В. Моментальный голографический портрет (10).
Попов Н. Модернизация «Свитязя» (9).
Родионов Ю. Штативная головка (1).
Романенко В., Солдатенков Ю. Автоматические диапроекторы «Альфа» (9).
Стародуб Д. Темная тональность в фотографии (4).
Сыров А. Аппараты для экспедиций и путешественников (6); Двойные фотоаппараты (8); Аппараты для съемки на негативной бумаге (10).
Терегулов Г. Выбор рецепта проявителя (1); Рациональная рецептура проявителя (2); Управление цветовым балансом (3).
Федусь Н. Определение выдержки при фотопечати (1).
Фирма «Орво» советует (4).
Фотографические бумаги «Фохар» (11).
Фотосервис в десятой пятилетке (3).
Шеин В. О режиме проявления (8).
Шеклеин А. Оптика с многослойным просветлением (9); Зеркальная камера и универсальный видоискатель (10).
Шилов Ю. Цветные негативные пленки и их обработка (6).

КРИТИКА

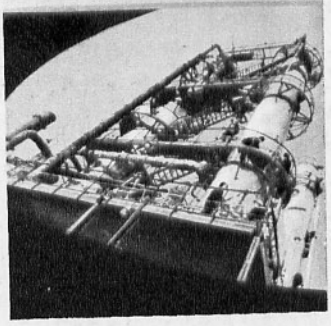
И БИБЛИОГРАФИЯ

Алликвеэ К. «Практика фотографии» (4).
Заборский М. Течет река Волга (8).
Петушкова Е. «Ветер в гриве» (9).
Фомин А. Для вас, кинолюбители (5); Издания эстонских авторов (6); Книга о герое войны (9).
«Хатынь» (11).
Шилов Ю. Досадные ошибки (1).

КОНКУРСЫ

Базович А. Конкурс «Мотокросс» (11).
«За социалистическое фотоискусство» (3).
«Красногорск-76» (8).
«Орво» — «Свема» — «Тасма-76» (10).
«Советский воин» (2).
«Тасма-75». Итоги конкурса (2).
«Туризм и экскурсии» (2).
Фотоконкурс Белорусского оптико-механического объединения (6).
Фотоконкурс «Строительной газеты» (4).
Фотоконкурс «Человек и природа-76» (9).

СОВЕТСКОЕ ФОТО



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Омский пластмассовый завод. Фото Александра Гущина (Москва)
3-я стр. В минуту отдыха. Фото Николая Козловского (Киев)
4-я стр. Во льдах Арктики. Фото Иозаса Казлаускаса (Вильнюс)

Главный редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия:
АГОКАС Н. Н.
БУДЯК А. С.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
РЯБЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
СУСЛОВА О. В.
(заместитель главного редактора)
ЧУДАКОВ Г. М.
(ответственный секретарь)

Художник
ЦЕЛОВАЛЬНИКОВА Т. И.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел искусства фотографии
228-99-11
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

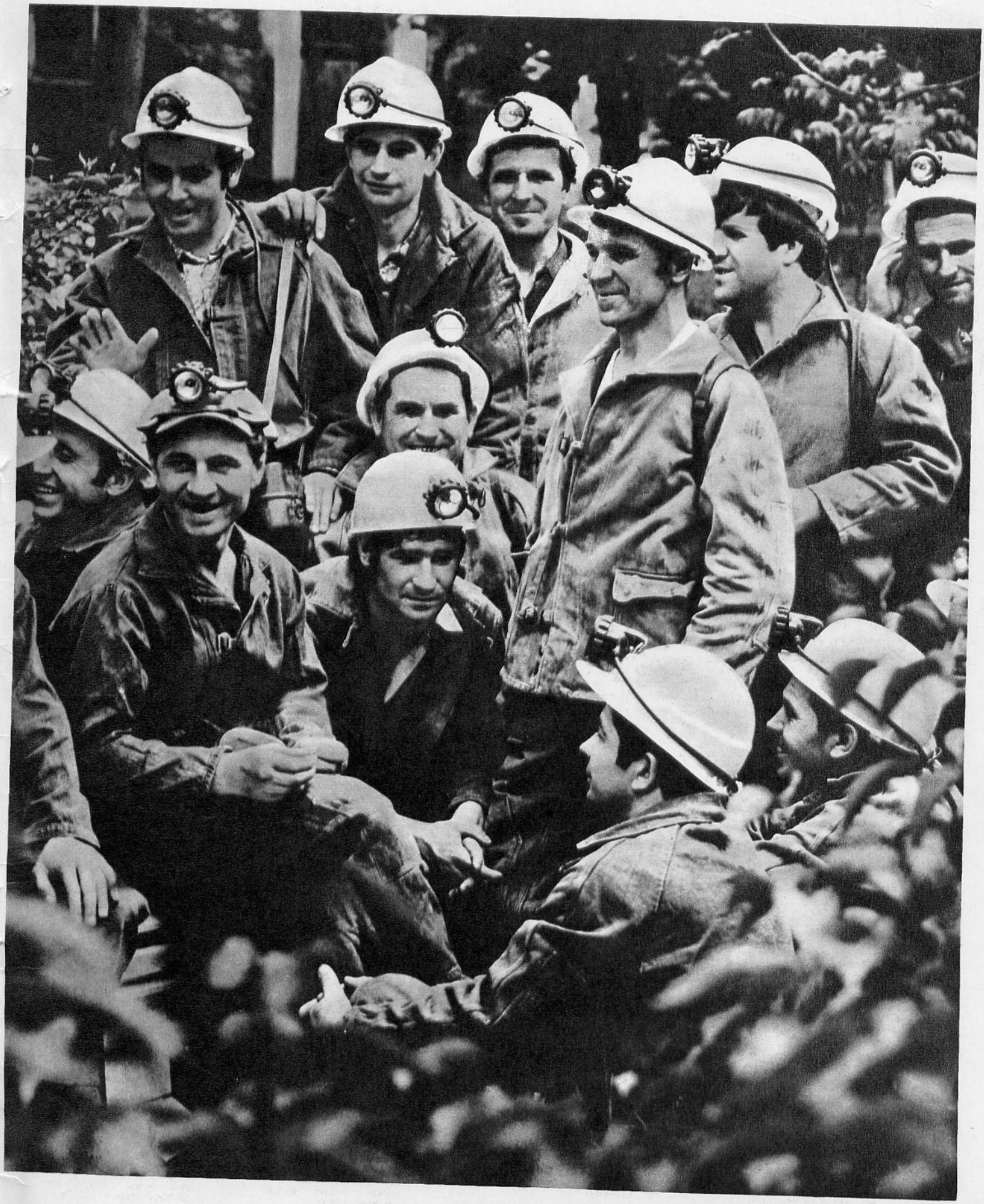
В НОМЕРЕ:

	1	ПЛАМЕННЫЙ БОРЕЦ ЗА МИР, ЗА КОММУНИЗМ
МАРШРУТЫ ДЕСЯТОЙ ПЯТИЛЕТКИ	10	*В. ГРАНОВСКИЙ.* СТРОИТСЯ ЗЕЙСКАЯ ГЭС
	14	*А. МАРШАНИ.* ЖАТВА НА КУБАНИ
	18	*В. БОГАТЫРЕВ.* МЕДИЦИНА И ЭЛЕКТРОНИКА
	22	*В. БОГДАНОВ.* КРАСОТА И ГРАЦИЯ
БЕСЕДЫ С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ	24	*Л. ШЕРСТЕННИКОВ.* УДАЧНЫХ КАДРОВ!
ВЕРНИСАЖИ «СФ»	25	«ЧЕЛОВЕК И ЗЕМЛЯ»
	30	«МИР ГЛАЗАМИ РАБОЧЕГО КЛАССА»
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ	32	*Ан. ВАРТАНОВ.* НА НОВОМ ЭТАПЕ
НА ФАКУЛЬТЕТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА	36	*Л. ДЫКО, Г. ПОНДОПУЛО.* В ПОИСКАХ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ
ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ	40	*Ю. ДУДНИКОВ.* РАСТРОВЫЕ ОБЪЕМНЫЕ ФОТОГРАФИИ
	42	*А. КАН.* ПОЛУЧЕНИЕ РЕПРОДУКЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛАМПЫ-ВСПЫШКИ
В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ	44	*Ю. ДАВЫДОВ, М. ЛИХТЦИНДЕР.* УВЕЛИЧИТЕЛИ «НЕВА»
ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ	45	*Р. ЛЯХОВСКИЙ, В. ЧУДНОВСКИЙ.* КАК УЛУЧШИТЬ РАБОТУ ДИА- И КИНОПРОЕКТОРОВ
ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ	46	
	47	«СОВЕТСКОЕ ФОТО» В 1976 ГОДУ

РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

А06398
сдано в набор 5/X-76 г.
подп. к печ. 11/XI-76 г.
формат 62×92 1/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 240 000
зак. 455
цена 40 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105



Партком

Индекс 70869